LOS HOMBRES de la historia

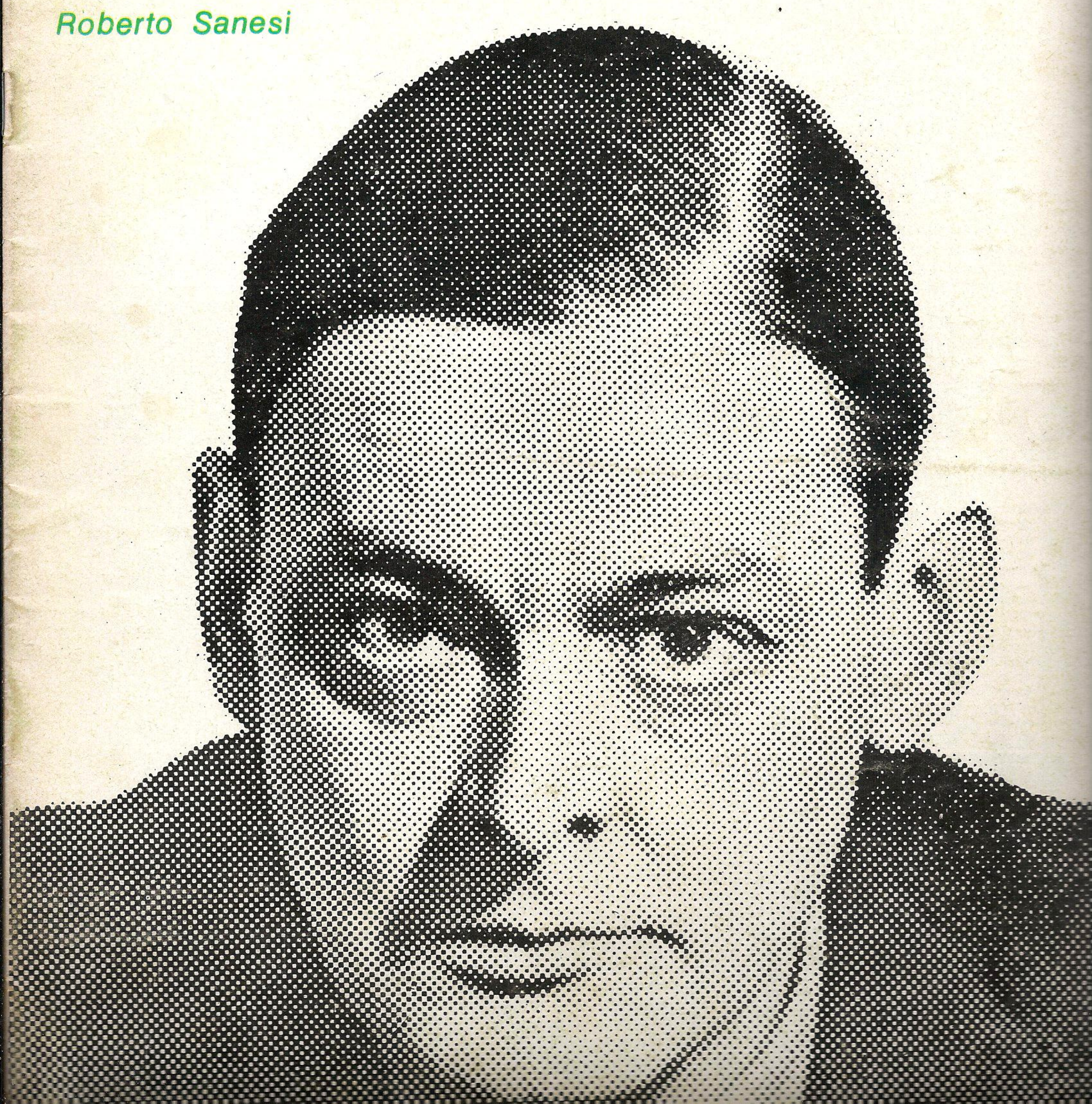
87

La Historia Universal a través de sus protagonistas

T. S. Eliot

Centro Editor de América Latina

Roberto Sanesi



LOS HOMBRES *de la historia* 87

Nacido en los EE.UU. el 26 de setiembre de 1888, Thomas Stearns Eliot adoptó en 1927 la nacionalidad inglesa y es considerado el mejor de los autores poéticos contemporáneos en esta lengua.

Entre su producción, los **Cuatro Cuartetos** pueden ser considerados su último mensaje.
"Un mensaje aislado y difícil, en muchos aspectos lejano de las respuestas que los hombres esperan en una época en la que los contrastes más trágicos no son tanto de orden espiritual como de orden social (lo que no excluye una posición espiritual); y de esto, precisamente, a menudo se ha acusado al poeta, y a veces con razón. De no haber tomado posición, de haber buscado un orden exterior a la vida luego de haber indicado con precisión polémica y amarga cuál era la condición de la sociedad contemporánea, de haberse refugiado siempre en una especie de claustro teológico laico, de haber indicado soluciones aristocráticamente subjetivas, hasta el punto de arriesgar en convertirse a sí mismo en uno de aquellos hombres que viven 'como si cada uno de ellos tuviera una sabiduría particular'.
Es un discurso que puede valer, sobre todo, para los **Cuatro Cuartetos** ya que, como se ha observado, los místicos hablan una lengua mucho más simple y cálida. Sin embargo Eliot, más allá de su rigorismo y más allá de su última obra —que en todo caso es coherente con sus premisas críticas y permanecerá como monumento en la historia de la literatura inglesa—, ha cambiado con su presencia el curso de medio siglo de poesía y ha sugerido soluciones formales, ha trazado un dibujo doloroso y perfecto de Europa en crisis. El suyo fue, en el caos, un intento de restauración, pero no necesariamente en sentido reaccionario. El es, sin duda, uno de los artistas más representativos de un conflicto profundo y no resuelto de nuestro tiempo: el que existe entre la duda y el dogma, entre la acción y el ascetismo, entre el arte y la vida."
En 1948 le fue otorgado el premio Nobel; murió en Londres el 4 de enero de 1965.

Estos son los títulos que ya aparecieron:

1. Freud
2. Churchill
3. Leonardo de Vinci
4. Napoleón
5. Einstein
6. Lenin
7. Carlomagno
8. Lincoln
9. Gandhi
10. Van Gogh
11. Hitler
12. Homero
13. Darwin
14. García Lorca
15. Courbet
16. Mahoma
17. Beethoven
18. Stalin
19. Buda
20. Dostoievski
21. León XIII
22. Nietzsche
23. Picasso
24. Ford
25. Francisco de Asís
26. Ramsés II
27. Wagner
28. Roosevelt
29. Goya
30. Marco Polo
31. Tolstoi
32. Pasteur
33. Musolini
34. Abelardo
35. Pío XII
36. Bismarck
37. Galileo
38. Franklin
39. Solón
40. Eisenstein
41. Colón
42. Tomás de Aquino
43. Dante
44. Moisés
45. Confucio
46. Robespierre
47. Túpac Amaru
48. Carlos V
49. Hegel
50. Calvino
51. Talleyrand
52. Sócrates
53. Bach
54. Iván el Terrible
55. Delacroix
56. Metternich
57. Disraeli
58. Cervantes
59. Baudelaire
60. Ignacio de Loyola
61. Alejandro Magno
62. Newton
63. Voltaire
64. Felipe II
65. Shakespeare
66. Maquiavelo
66. Luis XIV
68. Pericles
69. Balzac
70. Bolivar
71. Cook
72. Richelieu
73. Rembrandt
74. Pedro el Grande
75. Descartes
76. Eurípides
77. Arquímedes
78. Augusto
79. Los Gracos
80. Atila
81. Constantino
82. Ciro
83. Jesús
84. Engels

Esta obra ha sido publicada originalmente en Italia por Compagnia Edizioni Internazionali S.p.A. - Roma Milán
Director Responsable: Pasquale Buccomino
Director Editorial: Giorgio Savorelli
Redactores: Michele Pacifico, Mirella Brini, Lisa Baruffi.

87. Eliot - El mundo contemporáneo
Este es el séptimo fascículo del tomo El mundo contemporáneo (Vol. 2)
La lámina de la tapa pertenece al tomo El mundo contemporáneo (Vol. 2), del Atlas Iconográfico de la Historia Universal.

Ilustraciones del fascículo Nº 87:
Snark: p. 170 (2); p. 173 (2); p. 174 (1,2); p. 177 (5); p. 178 (1); p. 182 (1); p. 184 (1,2); p. 189 (3); p. 190 (1,2,3,4,5); p. 192 (1); p. 194 (4).
Mansell: p. 170 (1); p. 173 (1).
Arborio Mella: p. 176 (2,3); p. 180 (1); p. 187 (4).
Bevilacqua: p. 180 (2).
D. Glass: p. 192 (3).
Moreton Pritchard: p. 110 (1,3).
Associated Press: p. 189 (2).
Keystone Press: p. 184 (3); p. 189 (1).
Radio Times Hulton Picture Library: p. 194 (2); p. 196 (1).
Foto Archivio Cineteca Italiana: Tapa
Otras fotos han sido tomadas de English Customs and usage, **Butsford, London, 1950:** **T. S. Eliot Symposium,** Regnery, **Chicago, 1949.**

Traducción de Antonio Bonanno

Centro Editor de América Latina S. A.
Piedras 83 - Buenos Aires
Hecho el depósito de ley
Impreso en la Argentina - Printed in Argentina
Se terminó de imprimir en los talleres gráficos de Sebastián de Amorrortu e Hijos S. A. - Luca 2223, Buenos Aires, en Febrero de 1970.

T. S. Eliot

Roberto Sanesi

1888

El 26 de setiembre nace T. S. Eliot en St. Louis, Missouri, hijo de Henry Ware Eliot y Charlotte Champe Stearns.

1906

Se inscribe en la Universidad de Harvard. Descubre la importancia de los simbolistas franceses mediante la lectura de *The Symbolist Movement in Literature,* de A. Symons.

1907

Publica en la revista *"The Harvard Advocate"* la poesía *Song* (Canción), cuya primera versión había aparecido en 1905 en "Smith Academic Record".

1908

En la misma revista aparecen *Before Morning* (Antes de la mañana) y *Circe's Palace* (El palacio de Circe).

1909

Entra a formar parte de la redacción de "The Harvard Advocate" y publica, aparte de pequeños ensayos y críticas, las poesías *On a Portrait* (Sobre un retrato), *Song* (Canción) y *Nocturne* (Nocturno). Traduce a Mallarmé. Amistad con Conrad Aiken.

1910

Estudia en París (Sorbona) y en Alemania. Visita Italia. Escribe *Portrait of a Lady* (Retrato de una Señora) y comienza *The Love Song of J. A. Prufrock* (El canto de amor de J. A. Prufrock). Publica en "The Harvard Advocate" las poesías *Spleen* (Spleen), *Humouresque* (Humoresca) y *Ode* (Oda). Amistad con Ezra Pound. Lee a Bergson.

1911

Estudios superiores en Harvard. Comienza la tesis sobre filosofía de F. H. Bradley, completada en 1916, que se publicará en 1963.

1914

Interrumpe sus estudios en Alemania. Probables influencias de Charles Maurras. Escribe en este año, posiblemente, la poesía *The Death of Saint Narcissus* (La muerte de Narciso), que no se publicó.

1915

En julio se casa con Vivien Haigh-Wood. Publica en "Poetry" (Chicago) *The Love Song of J. A. Prufrock* (El sueño de amor de J. A. P.) y *Morning at the Window* (Mañana en la ventana), *The "Boston Evening Transcript"* (El "Boston Evening Transcript"), *Aunt Helen* (Tía Elena) y *Cousin Nancy* (La prima Nancy). En "Others" aparece *Portrait of a Lady,* y en "Blast" *Preludes* (Preludios) y *Rhapsody on a Windy Night* (Rapsodia sobre una noche de viento). Amistad con Wyndham Lewis y otros artistas.

1916

Enseña en Londres. Publica en "Poetry" *Mr. Apollinax* (El señor Apollinax), *Conversation Galante* (Conversación galante) y *La Hija que Llora.*

1917

Ingresa como empleado en el Lloyd's Bank de Londres. Publica en "Little Review" tres poesías en francés y *The Hippopotamous* (El hipopótamo). Aparece la primera colección de versos: *Prufrock and Other Observations* (Prufrock y otras observaciones).

1918

Publica el ensayo *Ezra Pound, His Metric and Poetry* (Ezra Pound, su métrica y su poesía). Aparecen en "Little Review" las poesías *Whispers of Immortality* (Susurros de Inmortalidad), *Mr. Eliot's Sunday Morning Servicio* (El servicio dominical matutino de Mr. Eliot y *Sweeney Among the Nightingales* (Sweeney entre los ruiseñores).

1919

Aparece la segunda colección de versos: *Poems* (Poesías).

1920

Primera colección de ensayos con el título *The Sacred Wood* (El bosque sacro): contiene *Tradition and the Individual Talent* (Tradición y talento individual) y otros escritos sobre Swinburne, Dante, Blake, Marlowe, etcétera. Tercera colección de versos con el título *Ara Vos Prec,* que contiene, entre otras cosas, *Gerontion,* compuesta el año anterior.

1921

Corresponsal de Londres para la revista "The Dial". Con el seudónimo de Gus Krutzsch publica en "Tyro" la poesía *Song to the Opherians* (Canto a los Oferianos) de la cual algunos versos reaparecerán en una primera versión de *The Hollow Men* (Los hombres huecos). En el "Times Literary Supplement" publica un ensayo sobre los poetas metafísicos.

1922

Corresponsal de Londres para "La Nouvelle Revue Française". Aparece el primer número de la revista "Criterion", que contiene *The Waste Land* (La Tierra asolada). Con este breve poema gana el Dial Award.

1923

Crítica al *Ulysses* de James Joyce en "The Dial". En "Criterion" aparece el ensayo *The Function of Criticism* (La función de la crítica).

1924

Aparece el ensayo *Homage to John Dryden.* En "The Chapbook" publica la primera versión de *The Hollow Men* con el título *Doris' Dream Songs* (Canciones del sueño de Doris).

1925

En "Criterion" aparece la segunda versión de *The Hollow Men* con el título *Three Poems* (Tres Poesías), a la que sigue una tercera versión no definitiva con el título actual. Publica *Poems 1909-1925.*

1926

Ingresa en la redacción de la editorial Faber & Gwyer. Publica en "Criterion" *Fragment of a Prologue* (Fragmento de un prólogo).

1927

Conversión a la Iglesia de Inglaterra. Obtiene la ciudadanía británica. Aparece en "Criterion" *Fragment of an Agon* (Fragmento de un agón). Escribe dos ensayos sobre Séneca. En "The Saturday Review of Literature" publica *Salutation,* segunda parte de *Ash-Wednesday* (Miércoles de cenizas), y en la serie "Ariel Poems" la poesía *The Journey of the Magi* (El viaje de los Magos).

1928
Aparece en ensayo *For Lancelot Andrewes.* En "Commerce" publica la primera parte de *Ash-Wednesday,* y en la serie "Ariel Poems" la poesía *A Song for Simeon* (Canto de Simeón).

1929
Ensayo sobre Dante. Aparece en "Commerce" *Som de l'escalina* (En la cima de la escalera), tercera parte de *Ash-Wednesday,* y en la serie "Ariel Poems" la poesía *Animula.*

1930
En la serie "Ariel Poems" aparece *Marina.* Publicación de *Ash-Wednesday* en su versión definitiva. Traduce *Anabase* de Saint-John Perse.

1931
Aparece la primera parte de *Coriolan* (Coriolano) en la serie "Ariel Poems" con el título de *The Triumphal March* (La marcha triunfal).

1932
Aparece en "Commerce" con el título de *Difficulties of a Statesman* (Dificultades de un estadista), la segunda parte de *Coriolan.*

1933
Publica el ensayo *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (El uso de la poesía y el uso de la crítica). En "Commerce" aparecen *Five-Finger Exercises* (Ejercicios para los cinco dedos).

1934
Publica *After Strange Gods* (Según los extraños dioses), luego rechazado, y el drama en verso *The Rock* (La roca), representado en el Sadler's Wells Theatre de Londres desde el 28 de mayo al 9 de junio. Aparecen los *Elizabethan Essays* (Ensayos isabelinos). Aparecen en "Virginia Quarterly Review" *New Hampshire* y *Virginia* con el título general *Words for Music* (Palabras para música).

1935
Publica el drama en verso *Murder in the Cathedral* (Asesinato en la catedral), representado en junio en el Festival de Canterbury. Con el título general *Two Poems* (Dos poesías) aparecen *Usk* y *Cape Ann; Rannoch, by Glencoe* aparece en "New".

1936
Publica *Essays Ancient and Modern* (Ensayos antiguos y modernos). En la colección *Poems 1909-1935* se incluye *Burnt Norton,* el primero de los *Four Quartets* (Cuatro Cuartetos). En "Listener" aparece el ensayo *The Need for Poetic Drama* (Necesidad de un drama poético).

1938
La revista "The Harvard Advocate" vuelve a publicar ocho poesías juveniles.

1939
Publica *The Idea of a Christian Society* (Idea de una sociedad cristiana) y una colección de poesías sobre los gatos con el título *Old Possum's Book of Practical Cats* (El libro de los gatos prácticos). El drama en verso *The Family Reunion* (Reunión de familia) se representa en el Westminster Theatre de Londres el 21 de marzo.

1940
Publica *East Coker,* el segundo de los *Cuatro Cuartetos.*

1941
Publica *The Dry Salvages,* el tercero de los *Four Quartets.*

1942
Aparecen *Little Gidding,* el último de los *Four Quartets* y los ensayos *The Music of Poetry* (La música de la poesía) y *The Classics and the Man of Letters* (Los clásicos y el hombre de letras).

1943
Aparecen, completos, los *Four Quartets.*

1945
Publica el ensayo *What is a Classic?* (¿Qué es un clásico?).

1947
Muere la esposa, enferma desde hacía tiempo. Aparecen los ensayos *Milton* y *On Poetry* (Sobre la poesía).

1948
Se le confiere el Premio Nóbel de literatura. Publica *Notes Towards the Definition of Culture* (Notas acerca de una definición de la cultura).

1949
En el Festival de Edimburgo, el 22 de agosto, se representa por primera vez el drama *The Cocktail Party* (El cocktail party), publicado el año siguiente.

1951
Aparece el ensayo *Poetry and Drama* (Poesía y Drama).

1953
En el Festival de Edimburgo se representa por primera vez, el 22 de agosto, el drama en verso *The Confidential Clerk* (El empleado de confianza) publicado en 1955. Publica *The Three Voices of Poetry* (Las tres voces de la poesía).

1954
Publica la poesía *The Cultivation of the Christmas Trees* (El cultivo de los árboles de Navidad).

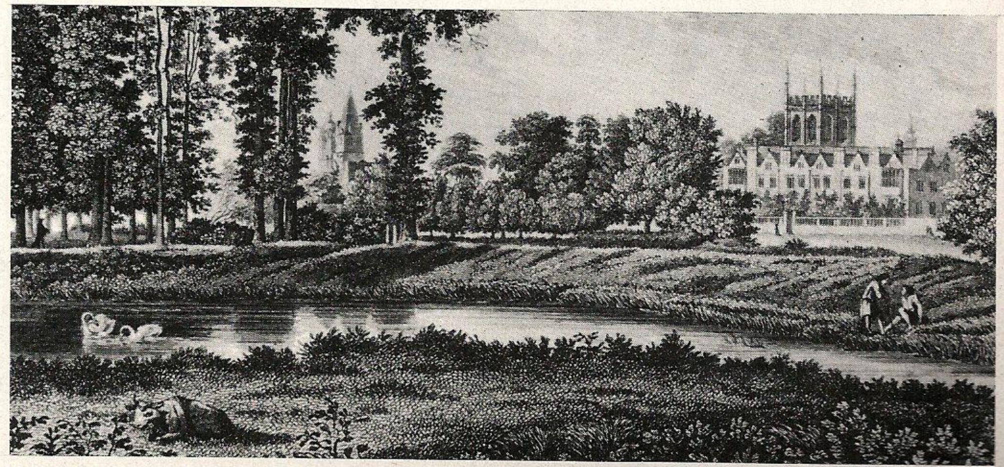
1956
The Frontiers of Criticism (Las fronteras de la crítica).

1957
Se casa con Valerie Fletcher. Publica *On Poetry and Poets* (Sobre la poesía y los poetas).

1958
En el Festival de Edimburgo, el 25 de agosto, se representa el drama en verso *The Elder Statesman* (El gran estadista), publicado el año siguiente.

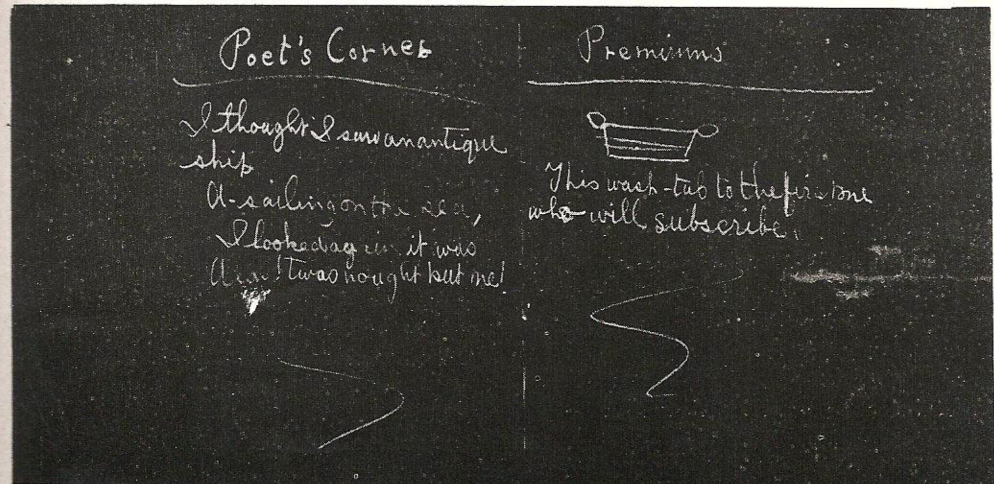
1962
Publica el ensayo *George Herbert.*

1965
El 4 de enero muere en Londres.





2



3

4

Thomas Stearns Eliot, el poeta que posiblemente contribuyó más que ninguno a cambiar el curso de la poesía del siglo pasado al actual (no sólo en Inglaterra) y a darle una impronta inequívoca a toda la poesía de nuestro siglo, nació —último entre siete hermanos— en el número 2635 de Locust Street, en Saint Louis (Missouri) el 26 de setiembre de 1888. El abuelo paterno, William Greenleaf Eliot, era ministro de la Iglesia Unitaria. El padre, a diferencia de un hermano que también fue ministro, prefirió el mundo de los negocios; cuando T. S. Eliot nació el padre era presidente de la Hydraulic-Press Brick Company de St. Louis. La madre, Charlotte Champe Stearns, pertenecía a una familia de vasta cultura, y fue escritora nada despreciable, especialmente por su drama *Savonarola*, que se publicó en Londres en 1926 con prefacio del hijo.

Resulta fácil comprender cómo el joven Eliot pudo hallar en esta familia, en la que una severa fe cristiana y un gran respeto por las letras eran ya parte integrante de una larga tradición, aquel clima y todos aquellos elementos que lo impulsarían y lo sostendrían en las dificultades de la carrera literaria. Una carrera perseguida con determinación pero surgida con suma naturalidad ya que a los seis años (aún cuando esto pueda no significar demasiado) el futuro poeta se deleitaba en componer libritos con papel de cuaderno para "publicar" pequeñas poesías como ésta, que es su primer documento biográfico y literario:

Creía haber visto una nave antigua
que zarpaba en el mar,
luego volví a mirar y, ay,
no era más que yo.

Hasta los años del *college*, su vida fue la de un muchacho crecido en un ambiente de refinada cultura, de estricta moralidad, en una familia burguesa, en una casa de estilo victoriano decorada según el modo típico de la época: un reloj de péndulo, grabados ingleses en las paredes, viejas fotografías, una chimenea, una mecedora, y

1. Merton College, en Oxford, en un grabado del siglo XIX. Allí estudió el joven Eliot.

2. La vieja casa de estilo victoriano en la que T. S. Eliot habitara a su llegada a Inglaterra.

3. Del diario-cuaderno de Eliot niño: su primera poesía, inédita, fotografiada en Harvard por R. Sanesi.

4. También del diario de T. S. Eliot casi un ensayo histórico, sobre Washington: ". . . y luego, naturalmente, murió, y de él se dijo que no había mentido jamás. Murió en Mount Vernon."

un aire, en conjunto, un tanto misterioso. No faltaba siquiera, como se puede ver en una de las raras fotografías, el gato.

Entre filósofos y poetas

Esta dimensión, aún limitada, anclada en el pasado, se amplió y se enriqueció entre 1906 y 1910 en la Universidad de Harvard donde, en contacto con una cultura en pleno fermento por las lecciones de hombres como George Santayana e Irving Babbit y la influencia creciente de un filósofo como F. H. Bradley, Eliot halló las raíces más profundas y significativas de lo que sería su desarrollo intelectual. La cercana Boston, con el recuerdo de Emerson y Melville, de Poe y Hawthorne, reforzó las primeras intuiciones de una nueva posición: la posibilidad, más bien la necesidad, de hacer confluir civilizaciones diversas y de articularlas en una unidad dinámica, para la recuperación de la tradición, para la continuidad de la poesía. Pero sólo con el ensayo *Tradición y talento individual,* publicado en 1920 en la colección titulada *El bosque sagrado* clarificará Eliot estas primeras intuiciones, escribiendo palabras que fueron y seguirán siendo importantísimas tanto para quien desea escribir poesía como para quien desea juzgarla: "... la tradición tiene un significado mucho más amplio; no se la puede adquirir por herencia; si la deseáis poseer, deberéis conquistarla con grandes fatigas, en primer lugar, implica el sentido histórico que puede considerarse como estrictamente indispensable a quien desee continuar haciendo poesía luego de los veinticinco años, y el sentido histórico implica no sólo la intuición del haber pasado del pasado, sino también la de su presencia; el sentido histórico obliga al hombre no sólo a escribir con la propia generación en sus cenizas, sino con el sentimiento de que toda la literatura de Europa, luego de Homero, y con la misma toda la literatura de nuestro país, tiene una existencia simultánea y forma un orden simultáneo". Y más adelante: "En el último escrito me dediqué a determinar la importancia de las relaciones de cada composición poética con las poesías diversas de otros autores; y he propuesto la concepción de la poesía como de una unidad viviente de todas las poesías que han sido escritas".

En la universidad, en tanto, Eliot trataba de llegar a confirmar anticipadamente, mediante tentativas inciertas, esta toma de conciencia, y en las primeras poesías puplicadas en la revista estudiantil *The Harvard Advocate* entre 1907 y 1910 se comienzan a perfilar las influencias más significativas; su tradición personal, surgida de una cuidadosa lectura de los simbolistas franceses y en particular de Jules Laforgue, y luego del análisis de la poesía metafísica del siglo XVII y también —más tarde— de la Divina Comedia.

Los primeros maestros

Jules Laforgue, un poeta que en aquella época había pasado de moda (por lo menos en Francia) fue descubierto por Eliot cuando éste leía el ensayo de Arthur Symons titulado *El movimiento Simbolista en literatura* (1899). Con su gracia y su ironía, con su capacidad de unir el tono refinado al tono grotesco para alcanzar resultados de un doloroso y dramático lirismo, el poeta francés enseñó a Eliot no sólo el mejor camino para romper toda relación con el Romanticismo, sino también el modo de construir intelectualmente, aparentemente en frío, una serie de situaciones en las que los personajes, aún siendo ellos mismos en tales situaciones, se convertían en un personaje único, el arquetipo de una sociedad. Y se verá más adelante cómo los personajes de la poesía de Eliot tienden a ser siempre un solo personaje, más caracterizados por el papel que recitan, como si fueran actores, que por los ademanes que harían si fueran individuos propiamente dichos, si fueran presentados por el poeta no como símbolos sino como personas.

Típica entre estas poesías más tarde rechazadas, es *Nocturno,* de noviembre de 1909, donde ya no queda nada de aquella complacencia sentimental y decadente característica de la poesía de la época. Hay, en cambio, enmascarados en un tono de teatro de títeres y sobre un fondo voluntariamente falso, de escena de cartón (y se debe ver que la escena es de cartón), una corrosiva ironía, un sentido auténtico del cansancio de vivir que se convertirá, en las poesías más maduras, en la denuncia de una condición de la que el hombre deberá intentar salir venciendo, por sobre todo, la indiferencia moral. Sin embargo, sería un error creer que el único autor francés que influenció a Eliot fue Laforgue, si bien es el más reconocible en su obra. Durante su primera visita a París en 1911, acompañado por el amigo Conrad Aiken que se había reunido con él en Italia, el joven poeta pudo tomar contacto con una sociedad cultural bien distinta de la americana, y tuvo ocasión de discutir largamente los problemas de un nuevo arte que le llegaban a través de las obras de Charles-Louis Philippe, Jacques Rivière, Paul Claudel, Alain-Fournier, y de muchos otros, jóvenes y no tan jóvenes, cuya presencia directa a menudo es fácilmente rastreable en las poesía del primer período de Eliot. Luego fueron de gran importancia las conferencias de Bergson en la Universidad de la Sorbona, ya que no debe olvidarse que en un comienzo los intereses de Eliot fueron tal vez más filosóficos que poéticos. Intereses que algunos meses de estudio en Alemania en 1911 (y luego en 1914, hasta que el estallido de la primera guerra mundial obligó al poeta a interrumpirlos) sirvieron para reforzar, al punto que Eliot eligió como tesis universitaria un análisis de la filosofía de Bradley [1].

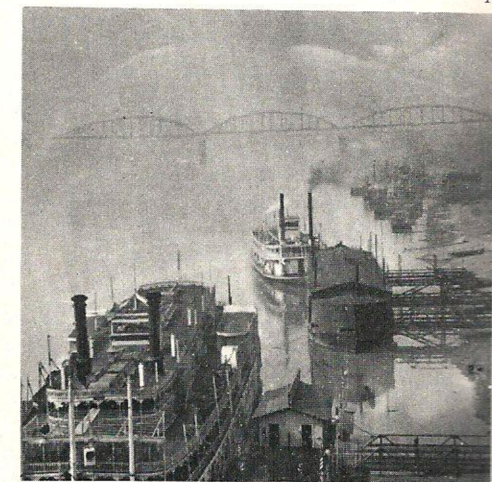
Bajo los ojos del poeta

En tanto, el poeta (de carácter tan esquivo —según el recuerdo de Aiken— que decidió tomar lecciones de pugilato para intentar vencer su timidez, y que sólo consideraba al baile como una férrea disciplina para lograr un modo natural de comportamiento en público) observaba en Cambridge con irónica frialdad a la sociedad en la que vivía, aquella cerrada atmósfera provinciana, aquelle absoluta limitación de perspectivas morales enmascarada en una actitud de riguroso moralismo que le proporcionaba el material de base (los personajes y el tono) para sus composiciones más características. Sus primeras poesías, reunidas bajo el título *Prufrock y otras observaciones,* se publicaron en Londres en 1917, pero la fecha de composición se remonta a varios años atrás. En efecto, sabemos que el *Canto de amor de Alfred J. Prufrock* fue comenzado en Harvard entre 1909 y 1910, como *Retrato de señora* y *Conversación galante* (que más que ninguna revela la influencia de Laforgue) y que ninguna de las otras poesías de esta colección fue compuesta después de 1915. Lo que permite percibir, entre otras cosas, cuál fue en todos los casos el modo y el ritmo de trabajo de Eliot (poesías largamente meditadas, retomadas, variadas, corregidas en el giro de años), y explica la razón por la cual su producción, comparada con la de muchos otros poetas, parece tan limitada; en efecto, aparte de los dramas e incluyendo *La tierra asolada* y los *Cuatro Cuartetos,* su obra completa comprende sólo una cincuentena de poesías. Poesías que, en una primera lectura, pueden parecer sumamente oscuras e intelectuales, carentes de una relación precisa con la realidad, y por lo mismo, dirigidas a un público muy restringido. Pero es suficiente analizar las convicciones críticas expresadas en el ensayo *Tradición y talento individual,* y coherentemente aplicadas en la fase creativa, para notar que así como es diferente el método compositivo, también debe ser diferente el método de lectura de su obra. Cuando el poeta afirma haber propuesto una concepción de la poesía como una "viviente unidad de todas las poesías que han sido escritas" también se refiere a un método operativo, y de esta concepción se derivan las continuas o más o menos veladas alusiones a textos de épocas y lenguas diversas, las variaciones sobre temas apenas insinuados, hasta la necesidad de acompañar a los versos de *La tierra asolada* de una serie de notas explicativas. Esta desesperada nostalgia del poeta por una cultura ya desaparecida y por una especie de lenguaje poético total, que lo lleva a construir sus poesías como un mosaico, prevé en el lector una rara capacidad para comprender las más vagas y lejanas asociaciones con un verso o con una obra entera, con un personaje histórico o con una teoría filosófica, con un lugar o con una pieza musical, y es indudable que ello crea no-

1



2



3

1. Vista de Harvard University, en Massachusset, donde estudiara T. S. Eliot.

2. Sylvia Beach, de la famosa librería Shakespeare and Company, de París, centro de reunión de los intelectuales hacia la década del veinte. Allí Eliot leyó una selección de sus poesías el 6 de junio de 1936.

3. El puerto de St. Louis, ciudad natal de T. S. Eliot.



1



2

tables dificultades. Sin embargo, como lo demuestran especialmente las primeras, ninguna de sus poesías puede ser considerada completamente abstracta. Prufrock, la señora del retrato, la prima Nancy, la tía Helen, el señor Apollinax, si bien elevados a símbolos, son personas vivas y se mueven en una dimensión real, aún cuando a menudo se trate de una realidad psicológica. En *Retrato de señora*, por ejemplo, el tono decadente resulta obviamente elegido (no compartido por el poeta) para subrayar los modos elaborados y patéticos de aquella "*précieuse ridicule* . . . que servirá el té con tanta exquisitez" al joven Eliot en una casa de Cambridge. Como también resulta elegido el tono decadente de Prufrock, cuya neurótica incertidumbre no tiene ninguna relación con las nobles dudas de Hamlet.

¡No! No soy Hamlet el príncipe, ni para tal me hicieron;
yo soy un cortesano, alguien que servirá
para llenar una jornada, iniciar una o dos escenas
o aconsejar al príncipe; sin duda un instrumento dócil,
amable, contento de prestar un servicio,
político, meticuloso y cauto;
con frases muy sonoras, pero algo obtuso.
a veces, en verdad un poco ridículo . . .

En ambos casos se trata de dos personajes ejemplares, generados por una precisa intención crítica, y no es causal que la cita que comienza el volumen y la que introduce el monólogo de Prufrock estén tomadas respectivamente del *Purgatorio* (XXI, versos 133-136) y del *Infierno* (XXVII, versos 61-66) de Dante.

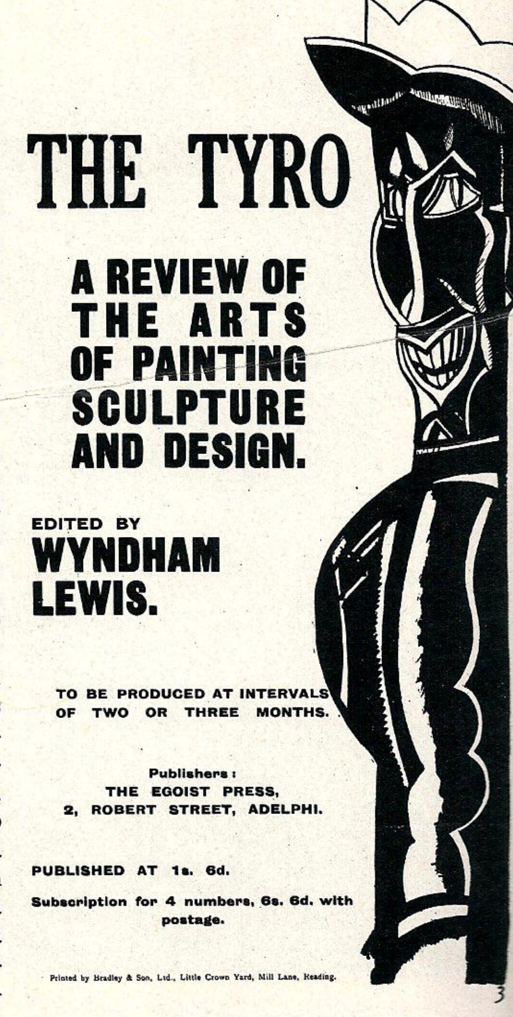
Si la cita colocada al comienzo de la colección nos introduce en una dolorosa atmósfera de dudas y denota la posición de los personajes en cuanto a la sociedad en la que viven ("tratando a las sombras como cosas sólidas"), los versos que preceden al *Canto de amor* acentúan el clima "infernal" y ponen en evidencia al personaje como representante de una condición que si bien fue típica de aquellos años, en los cuales ya era clara e indiscutible (más en Europa que en América, pero Eliot se sentía y era un poeta "europeo") la crisis que llevaría a la guerra, pertenece también a tiempos diversos, antes bien, no tiene tiempo, porque se trata de una crisis de valores que, por lo menos en la vida individual, siempre es posible que ocurra. Prufrock habla a un pueblo de muertos, sabe que en sus palabras no puede haber intención de compromiso, y sólo en los últimos versos, con la visión de las sirenas, se nota un acento de nostalgia por todo lo que se ha perdido. Y lo que se ha perdido es el sentido de la acción. El mundo de los vivos, de los verdaderamente vivos, es demasiado fuerte para Prufrock y los hombres como él.

El recolector de imágenes

Con los *Preludios, Rapsodia sobre una noche de viento* representa el momento de Eliot tal vez más cerrado a la esperanza y, teniendo en cuenta el significado del título, también a una estructura racional de la producción poética. Si por "rapsodia" se entiende una composición formada por pasajes o imágenes tomados de obras diversas y de autores diversos, o bien, desde un punto de vista más estrictamente musical, una adaptación de motivos ajenos en una composición de forma indefinida, libre, esta poesía sugiere —aparte de la propia variedad de ritmos y de asonancias— el uso de asociaciones e interpolaciones culturales o simplemente sugestivas, referentes a situaciones similares, pero a menudo distorsionado y aún opuestas, que se harán muy evidentes, más tarde, en *La tierra asolada*.
Nuevamente será necesario que nos remitamos a un texto crítico de Eliot, que unido a las citas tomadas del ensayo de 1920, clarificará aún más su método compositivo. En el ensayo *Uso de la poesía y uso de la crítica*, de 1933, se lee: "El gusto de Coleridge, en un cierto período de su vida, lo llevó a leer primero ávidamente un determinado tipo de libros, y luego a elegir y a acumular de tales libros algunas clases de imágenes. Yo diría que la mente de cada poeta está personalmente magnetizada al elegir en forma automática entre sus lecturas (de periódicos ilustrados y novelas de tercer orden, en verdad, como de libros serios, y tal vez menos de obras de naturaleza abstracta, si bien estas pueden ser alimento para ciertas mentes poéticas) el material —una imagen, una frase, una palabra— que pueda serle útil más tarde. Y la selección subsistirá durante toda la vida sensitiva. Puede ser la experiencia de un niño de diez años, de un muchachito que curiosea en el agua de mar del cuenco de una roca y descubre por primera vez una planta marina: esta simple experiencia... podrá permanecer oculta en su mente por veinte años, y reaparecer transformada en un contexto poético cargada de gran intensidad imaginativa". Que es sin duda lo que le ocurre a Eliot especialmente en *Rapsodia sobre una noche de viento*, con imágenes concretas e imprevistas como "un loco sacude un geranio marchito", "un elástico roto en el patio de una fábrica", "el gato que se estira, / que saca la lengua / y devora un bocado de manteca rancia", "un viejo cangrejo lleno de parásitos sobre el lomo", etcétera. Imágenes que refuerzan el aislamiento del individuo, del hombre que también habría podido ser "un par de toscas garras / que corren por el fondo de mares silenciosos", cuya única tarea es la de medir la existencia con cucharillas de café, cuyo único modo de prepararse a la vida es prestar atención al cepillo de dientes sujeto a la pared, poner los zapatos delante de la puerta y dormir.

En Europa, entre las dos guerras, una nueva literatura

La segunda colección de Eliot fue publicada en 1920 con el simple título de *Poesías*. Para entonces, el poeta ya había dejado América. En 1915 está en Oxford, se casa con Vivien Haigh-Wood, y una vez introducido en los círculos literarios londinenses (conoce a Ezra Pound, Virginia Woolf, Wyndham Lewis y numerosos artistas y escritores representativos de aquel período de intensa renovación), comienza a colaborar en varias revistas de avanzada, y termina su tesis sobre Bradley. Vive dando lecciones (se dice que enseñó francés, latín, dibujo, matemática, natación, geografía, baseball) y haciendo crítica de libros para el *Times Literary Supplement* y para otros diarios, sobre todo libros de tema filosófico. En 1917 se emplea en el Lloyd's Bank, donde permanece por años: "un tornillo perdido en un gran engranaje".
Desde el punto de vista creativo, se dirían años no muy felices, pero importantísimos por la acumulación de experiencias. Es necesario no olvidar, en efecto, que en aquellos años se estaban debatiendo problemas, comenzando movimientos y escribiendo obras que darían una impronta definida a toda la literatura del siglo. En América, en Francia, en Inglaterra (y también en Italia con el futurismo) ya desde fines de la primera década de este siglo se había iniciado un proceso de renovación de importancia fundamental, y aún limitándonos a pocas indicaciones, deseamos recordar al Imaginismo, Bloomsbury, el Vorticismo, el Dadaismo, el Cubismo, el nuevo curso poético de W. B. Yeats, el *Ulises* de James Joyce, revista como *Poetry, The Egoist, Tyro*, etcétera.
Si bien en las poesías publicadas en 1920 se refuerza aquel relampagueante realismo ya sensible en el volumen de 1917, y la ironía se torna más incisiva, la fuerte influencia del incansable Pound parecería haber sido más un freno que un símbolo. Y es extraño, si se piensa en el valor que tuvo su consejo a propósito de la versión de *La tierra asolada*. Pero en aquel momento la siempre polémica atención de Pound estaba dirigida a otros "remedios" para la salvación de la poesía: "la disolución del *vers libre*, el Amygismo [2], el Lee Masterismo [3], el cansancio general han ido demasiado lejos, y es necesario tomar algunas medidas... Remedio prescripto *Émaux et Camées*... [4] Rimas y estrofas regulares... Las poesías del segundo volumen de Eliot contenidas en *Prufrock*, y también *Hugh Selwyn Mauberley*... [5]". Evidentemente, entre Londres y París debían haber hablado, y Eliot había hecho suyas las opiniones del amigo. El poeta se había adueñado inmediatamente de la técnica de Gautier, y, luego de haber escrito cuatro poesías en francés entre las cuales *Dans le restaurant* es la más importante porque aparece por primera vez Flebas el


THE TYRO

A REVIEW OF THE ARTS OF PAINTING SCULPTURE AND DESIGN.

EDITED BY WYNDHAM LEWIS.

TO BE PRODUCED AT INTERVALS OF TWO OR THREE MONTHS.

Publishers: THE EGOIST PRESS, 2, ROBERT STREET, ADELPHI.

PUBLISHED AT 1s. 6d.

Subscription for 4 numbers, 6s. 6d. with postage.

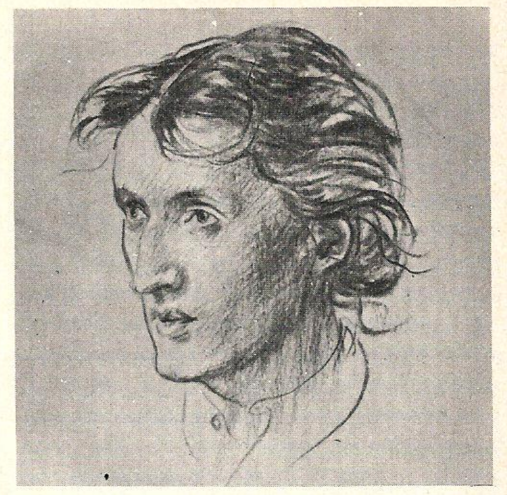
Printed by Bradley & Son, Ltd., Little Crown Yard, Mill Lane, Reading.

3

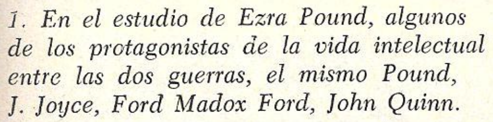
1, 2. La Highgate School, escuela secundaria en la que T. S. Eliot ingresara como profesor a su llegada a Inglaterra.

3. Portada de "The Tyro", la revista fundada por W. Lewis, en la que colaborara T. S. Eliot.









1. *En el estudio de Ezra Pound, algunos de los protagonistas de la vida intelectual entre las dos guerras, el mismo Pound, J. Joyce, Ford Madox Ford, John Quinn.*

2. *Virginia Woolf, en un dibujo de Chalk.*

3. *Un retrato de James Joyce de "The Studio".*

4. *T. S. Eliot en una foto del fotógrafo Man Ray.*

5. *Portada de Mc Knight Kauffer para la primera edición de* El viaje de los Magos *(Faber & Faber).*

Fenicio, usó la cuarteta rimada para todas las otras poesías salvo en *Gerontion*, que es de 1919.

Es en esta colección donde hacen su primera aparición algunas de aquellas figuras emblemáticas, tan distintas de Prufrock o de la señora del *Retrato* que, si bien algunas veces bajo otro nombre, poblarán los textos sucesivos para hacer más sólidos los conceptos de Eliot que siempre indican un estado que oscila entre el del Infierno y el del Limbo. Entre estos personajes emblemáticos resaltan los hombres de Gerontion, Mr. Silvero, Hakagawa, Fresca, Madame Tornquist, Fräulein von Kulp, De Bailhache, Mrs. Cammel, Burbank, Bleistein, la Princesa Volupine, Sir Ferdinand Klein, Mrs. Turner, Doris, Grishkin, Rachel Rabinovich y, sobre todo, Sweeney. Todas figuras de cera en un mundo inmóvil y vacío, sin conocimiento de la vida y sin conocimiento de la muerte.

Ellos aparecen y desaparecen en una dimensión incierta, y también sus acciones, si se puede hablar de "acciones", son inciertas, misteriosas, si bien cargadas de un significado temible.

Entre tantas, la figura de Sweeney representa la más tosca animalidad.

Con descubierto sarcasmo el poeta escribe:

La sombra alargada de un hombre
Es historia, dijo Emerson,
Quien no había visto la silueta
De Sweeney con grandes piernas al sol.

La historia llegó, entonces, a su grado más bajo (hay más regreso que evolución al juzgar a Sweeney) y la sombra de este *Pitecantropus Erectus* es la sombra de una historia que no tiene más nada de heroico.

La tragedia de la humanidad

Eliot ya llegó a precisar con claridad la tragedia de la humanidad, que es también tragedia de la carne antes que del espíritu, la tragedia de la completa disociación de la sensibilidad presente en la sociedad contemporánea y ya muchas veces individualizada en la historia (en el siglo XVII, por ejemplo, y de aquí el interés por los poetas "metafísicos") en un ciclo de cursos y recursos a los que parecería imposible escapar. Pero al mismo tiempo el poeta se acerca cada vez más al momento en que su concepto de una necesaria y posible sociedad cristiana hallará un desagote coherente luego del análisis de la condición "infernal". Por el momento se limita a indicar la enfermedad, y su acusación continua y lúcida no rechaza las implicaciones religiosas. Ello se puede ver perfectamente en la poesía titulada *El hipopótamo*, que justamente fuera definida como una obra maestra de inteligencia inventiva:

El hipopótamo de la gran grupa
Reposa sobre la panza en el fango;
Si bien parece muy sólido
Solo está hecho de carne y de sangre.

La carne y la sangre son débiles y frágiles,
Y susceptibles a ataques de nervios;
Mientras la Verdadera Iglesia no caerá jamás
Porque se yergue sobre una roca.

Los ligeros pasos del hipo pueden errar
A la búsqueda de finos materiales,
Mientras la Verdadera Iglesia no debe incomodarse
Para recoger sus dividendos.

El potamo no puede alcanzar jamás
El fruto del mango en el mango;
Pero los frutos del granado y del duraznero
Sacian a la Iglesia de ultramar.

En la época del acoplamiento la voz del hipo
Traiciona roncas y extrañas inflexiones,
Pero cada semana oímos a la Iglesia alegrarse
De ser una sola con Dios.

El día del hipopótamo transcurre
En el sueño; por la noche va a cazar;
Dios opera en forma misteriosa —La Iglesia
Puede dormir y nutrirse al mismo tiempo.

Yo vi al potamo desplegar alas
Y volar a las húmedas sabanas,
Y ángeles coristas en torno a él cantar
Las loas a Dios con sonoras hosannas.

Será lavado con la sangre del Cordero
Y será rodeado por brazos celestiales,
Lo podremos ver en medio de los santos
Tocar un arpa de oro.

Lo lavarán blanco como la nieve,
Todas las vírgenes mártires lo besarán,
Mientras la Verdadera Iglesia permanecerá acá abajo
Envuelta en las miasmas de la niebla antigua.

Aquí Eliot toca todos los tonos, desde el de la canción infantil al de la más severa poesía sacra, y el tejido sonoro varía siempre para sostener las sutilezas de la irónica acusación. Por medio de la cita [6] el poeta envía a la Iglesia su carta, que no es de loas sino de condena por la inmovilidad que distingue al clero. La Verdadera Iglesia se yergue sobre una roca, mientras que el hipopótamo es solo sangre y carne, reposa en el fango y debe errar largamente para recoger sus míseros dividendos, y sin embargo al fin le será agradable a Dios más que una iglesia cuyos representantes pueden dormir y nutrirse al mismo tiempo.

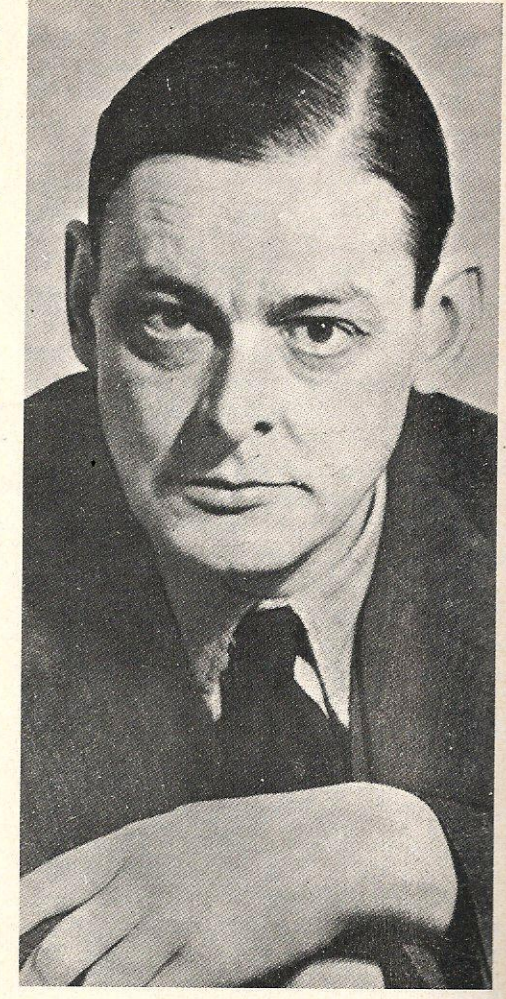
Hacia el purgatorio

Las poesías de 1920 se abren con *Gerontion*, compuesta luego de las poesías en cuartetas, y adquieren de *Gerontion* un sentido que de lo contrario no tendrían. Porque si en algunos de los personajes citados hasta aquí puede existir por momentos una idea de purgatorio, tal idea es casi completamente inconsciente, mientras que en *Gerontion* se convierte en hecho central, respaldado por el título original de la colección: *Ara vos prec.*

Con las palabras "ara vos prec" ("ahora les ruego") se dirige el poeta provenzal Arnaldo Daniel a Dante y a Virgilio en el canto del *Purgatorio*, y no resulta extraño que la figura de este poeta que escribiera canciones de amor en estilo oscuro y preñado de entonaciones religiosas haya impresionado a Eliot quien, en su ensayo sobre Dante, escribió entre otras cosas: "En el infierno la consecuencia del tormento se deriva de la naturaleza misma de los condenados, expresa la esencia de éstos; y ellos se tuercen en el tormento de su propia naturaleza perversa por toda la eternidad. En el purgatorio el tormento de la llama es deliberado y consciente, aceptado por los penitentes. Cuando Dante se acerca con Virgilio a estas almas en la llama purificadora, ellos se reúnen en torno . . . Las almas del purgatorio sufren porque desean sufrir, para purificarse. Y obsérvese que sufren en modo diferente, más activo y ardiente que Virgilio, que sufre eternamente en el Limbo, porque son almas que se preparan a la beatitud. En el sufrimiento de ellos hay esperanza . . .". Estas palabras, con las cuales se afirma lo deliberado y consciente del tormento purificador, revelan las intenciones de Eliot para algunas de las poesías de 1920 y se adecuan muy bien a Gerontion, un viejo, un hombre cualquiera que vive en una casa en ruinas, sobre un fondo escuálido, aislado en sus pensamiento, separado del mundo por lo poco que hizo y lo mucho que no hizo:

No fui a las gargantas llameantes
Ni combatí en la lluvia caliente
Ni combatí con las rodillas hincadas en pantanos salobres,
Agitando una daga, y mordido por las moscas.
Mi casa es una casa en ruinas . . .

Gerontion es un personaje sin raíces. Representa también la separación total del individuo de la raza y de la cultura nacional, representa a Europa y la declinación de su civilización. Pero, sin embargo, es un personaje que piensa ya en dirección purgatorial. Si bien su vida y su edad (todas las edades, ya que su edad es secular) son similares a un sueño, él espera la lluvia, que es un evidente símbolo de purificación y de renovación. Y espera también un milagro que pueda redimir a este mundo con sus siglos de historia tortuosa, incomprendida o comprendida demasiado tarde. Su mente árida está cargada de preguntas. El sabe que
Vino Cristo el tigre
pero ciertamente no sólo
. . . para ser comido, para ser repartido, para ser bebido . . .



4



5

y sabe que en el laberinto de la historia se perdieron la belleza y el significado de su imagen, que se cambió por el terror, y el terror dejó el lugar a la búsqueda, a las preguntas continuas e infecundas.

Nace "La tierra asolada"

Con la confesión de Gerontion, Eliot ya ha aplicado cumplidamente, y en una solución de indudable valor, las teorías expresadas en *Tradición y talento individual* y en otros ensayos citados, y ha trazado —con los numerosos y claros indicios de esterilidad también sexual en el viejo— el clima y el significado del poema siguiente: *La tierra asolada*, que por largo tiempo fue un libro fundamental, tanto por el pensamiento que en él se expresa como por la técnica utilizada para expresarlo.
Mientras tanto, Eliot aumenta sus propios contactos. Desde 1921 a 1922 es corresponsal de Londres para la revista americana *The Dial*, y desde 1922 a 1923 para la *Nouvelle Revue Française*. En octubre de 1922 funda la revista *Criterion*, que duró hasta 1939 siempre dirigida por el poeta de un modo que fue considerado autocrático. Pero, como dijo el crítico americano Allan Tate, "las grandes revistas siempre han sido dirigidas por autócratas". En realidad, Eliot impuso su voluntad a los colaboradores de un modo muy particular. Los propósitos de la revista eran los de "examinar los principios de la crítica, evaluar las nuevas obras literarias y reevaluar las antiguas según estos principios", y luego "afirmar y desarrollar la tradición", "imponer orden y disciplina en el gusto literario". Propósitos bastante vastos y en cierto sentido genéricos, y en efecto, Eliot acogió también opiniones divergentes y contradictorias, en la medida en que tendieran a clarificar un problema importante. Los colaboradores no estaban unidos por una común adhesión a una serie de principios dogmáticos sino por un interés común en aquellas obras que el poeta consideraba las más válidas de su tiempo. En *Criterion*, por ejemplo, aparecieron escritos que atacaban las posiciones de Pound y del mismo Eliot, otros que defendían a Gide y a Proust a pesar de las opiniones bastante poco positivas del director; otras aún, muy positivas, sobre Freud, mientras que Eliot había juzgado negativamente al libro de Freud *El futuro de una ilusión*. Tampoco fue *Criterion* una revista estrictamente literaria: aparecieron ensayos sobre música, pintura, filosofía, antropología, psicología y política.
Fue en el primer número de *Criterion* que Eliot publicó *La tierra asolada*, considerada por muchos su obra maestra. Requirió años de gestación, y numerosas cartas entre el poeta y Pound. En la carta enviada por Pound el 24 de diciembre de 1921 al poeta más joven, que le había enviado una versión del pequeño poema ya modificada, se lee entre otras cosas: "Ahora la cosa fluye sin fracturas desde 'Abril...' hasta 'Shantih'. Son 19 páginas y es, digamos, la más larga poesía en lengua inglesa. No intentes abatir a todos los primates prolongándola en otras tres páginas. La parte que concierne a las enfermedades nerviosas ESTA BIEN porque está bien introducida". En su respuesta desde Londres en enero de 1922, Eliot acepta algunas de las revisiones propuestas por el amigo en cartas precedentes y plantea nuevas preguntas, entre las cuales, la más interesante es esta: "Piensas que es posible publicar *Gerontion* como introducción, y te aconsejo que conserve justamente Flebas. Es más que un consejo. Flebas es parte integrante del poema: el mazo de cartas lo introduce, al marinero fenicio ahogado. Y resulta absolutamente necesario donde está. Debe permanecer".
Estos fragmentos de cartas subrayan el peso de la influencia que tuviera Pound sobre la última versión, justificando la dedicatoria (A EZRA POUND, *el mejor herrero*) y muestran la ligazón que une a esta obra con *Gerontion*, de la que es en cierto modo el desarrollo. Pero muy complejos y numerosos son los elementos que permitieron a Eliot alcanzar la creación de una obra tan ambiciosa. Para investigarlos no basta citar las fuentes informadas por Eliot en las notas que se adjuntaron en ocasión de la edición en un volumen; sería necesario recorrer, uno por uno, aquellos momentos de su formación cultural que se revelaron luego esenciales, desde las lecciones de filología hindú en la Universidad de Harvard en 1911 a la representación londinense de *La Consagración de la Primavera* de Strawinsky a la que asistiera el poeta en octubre de 1921. Bastará decir que en esta obra se funden los elementos de poesías y de dramas de otras épocas y de varias literaturas, la acción como el sueño, la desesperación como la fe, la historia presente como la del pasado, la filosofía y la antropología, La Biblia y el juego de los tarocos, para comprender todas las dificultades de lectura que la misma presenta. Pero el tema, aún en medio de tantas intervenciones, de tantas referencias, de tantas alusiones, es bastante claro.

El mundo como "tierra asolada"

La tierra asolada es una abierta declaración del estado de la sociedad a pocos años de distancia del fin de la primera guerra mundial, es el diagnóstico de una enfermedad oscura pero bien localizable, parece preludiar una tragedia aún más vasta y, en términos diversos, parece hacer contrapunto a las palabras de Hermann Hesse: "Ya medio Europa... está en camino del caos, ebria de fanáticas ilusiones camina sobre el borde del abismo y canta, canta un himno ebrio como cantaba Dmitr Karamasoff. El burgués ultrajado se ríe de estos cantos, pero el santo y el vidente los escuchan llorando". Eliot, respetando sus principios estéticos, recrea esta atmósfera en rápidas escenas partiendo de uno de los mitos más antiguos, el de la muerte y de la regeneración de la tierra, y afirmando en las notas su deuda para con dos libros de antropología (*From Ritual to Romance*, de J. L. Weston, sobre la leyenda del Graal, y *La rama dorada*, de J. Frazer) ofrece la clave para una interpretación segura. Que es, simbólicamente, sexual.
Existen muchas versiones de la leyenda que sirve de base al poema de Eliot, y numerosas y distintas implicaciones, pero todas están relacionadas con los mitos y los rituales de la fertilidad (cuyo símbolo más evidente es el agua), que a su vez se enlazan con los mitos que ven una estrecha dependencia entre la pérdida de la virilidad de un rey y la aridez de su tierra. Y podemos decir que el "rey" de la tierra es el hombre. En el medioevo estos mitos se asocian siempre al cristianismo (la copa y la lanza, descubiertos símbolos sexuales, se convierten en el Graal y la Lanza Sanguinaria; confróntese, por ejemplo, el *Parsifal* de C. de Troyes), y se ve inmediatamente, entonces, la razón por la cual el poeta eligió este tema. El mismo sirve para evocar aquel particular sentido unitario de la vida y de la muerte del que se desarrollan las variantes de Eliot, y establece el nivel de experiencia al que el poema debe ser leído.

Guía para la lectura

La tierra asolada está dividida en cinco partes (lo que indujo a algunos críticos a percibir una estructura musical que sólo me parece apropiada —aparte del título, que es ya una indicación— para los *Cuatro Cuartetos*) y desde el comienzo los motivos fundamentales de toda la composición están planteados con claridad.
I. *La sepultura de los muertos. a)* Abril, el despertar de la tierra en primavera, un breve rumor de lluvia, evocación de felices momentos infantiles; *b)* pero en la nueva estación no hay despertar para el espíritu: el hombre sólo conoce "un cúmulo de imágenes quebradas", la piedra es árida, no se oye ningún sonido de agua; *c)* primera aparición del Graal; sea el Graal o Cristo, algunas veces fueron definidos como una gran piedra, o como la sombra de una gran roca en una tierra árida:

Solo hay sombra bajo esta roca roja
(Ven bajo la sombra de esta roca roja)
y te mostraré algo diferente
de tu sombra que te sigue a zancadas por la mañana
o de tu sombra que al atardecer se levanta para encontrarte;
te mostraré lo que es el miedo en un puñado de polvo [7].

d) tema del exilio, de la separación y del amor, con la cita de algunos versos de *Tristán e Isolda; e)* símbolos de fecundi-



1

VOLUME XII NUMBER XLVIII

THE CRITERION

A QUARTERLY REVIEW

EDITED BY T. S. ELIOT

April 1933

CONTENTS

PUBLISHED BY
FABER & FABER, LIMITED
24 RUSSELL SQUARE, LONDON, W.C.1
CONTINENTIAL AGENTS: THE SERVIRE PRESS LTD., RIETZANGERLAAN 15, THE HAGUE, HOLLAND.
Thirty Shillings per annum

3

Cher maitre,

Criticisms accepted so far as understood, with thanks.

Glowed on the marble, where the glass
Sustained by standards wrought with fruited vines
Wherefrom...??? OK

Footsteps shuffled on the stair... OK

A closed car. I cant use taxi more than once. OK

Departed, have left no addresses...??? OK.

What does THENCE mean (To luncheon at the Cannon St.Hotel)???

Would D.'s difficulty be solved by inverting to

Drifting logs

The barges wash...???

1. Do you advise printing Gerontion as prelude in book or pamphlet form?
2. Perhaps better omit Phlebas also???
3. Wish to use caesarean operation in italics in front.
4. Certainly omit miscellaneous pieces. Those at end.
5. Do you mean not use Conrad quot. or simply not put Conrad's name to it? It is much the most appropriate I can find, and somewhat elucidative.

Complimenti appreciated, as have been excessively depressed. V. sends you her love and says that if she had realised how bloody England is she would not have returned.

I would have sent Aeschyle before but have been in bed with flu, now out, but miserable.

Would you advise working sweats with tears &c. into nerves monologue; only place where it can go?

Have writ to Thayer asking what he can offer for this.
Trying to read Aristophane.

2

4

1. El banco Lloyds, en el corazón de la City, donde T. S. Eliot estuviera empleado desde 1917 a 1922.

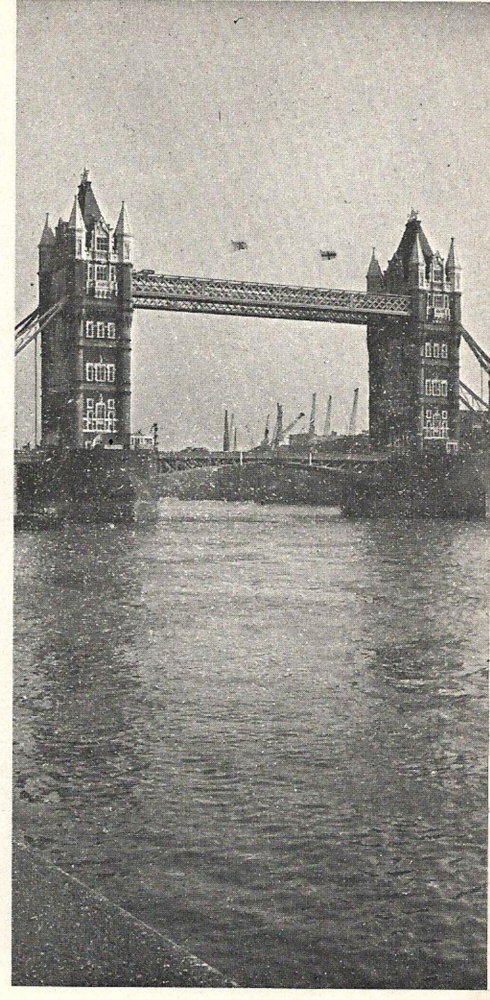
2. Carta de T. S. Elliot al amigo Pound, a propósito de La tierra asolada.

3. Portada de la revista "The Criterion".

4. Ezra Pound.



1



2

1. El infierno, *de J. Callot.*

2. *Londres, El Tower Bridge (Torre de Londres).*

3. *T. S. Eliot, 1926.*

4. *Tarocos de Marsella, de Fautrier, 1753-1793.*

3



4

dad y de esterilidad, de pasión y de ausencia de amor puestos en contraste; la muchacha de los jacintos (el jacinto es una flor asociada a la imagen del dios de la vegetación muerto) y el personaje que dice "ni vivo ni muerto"; *f)* las figuras de los Tarcos; el destino, el cambio, el misterio de la vida, pero también —por irónica oposición— la charlatanería; el hombre no se confía a la fe, mide la vida con un juego de cartas; *g)* la ciudad entendida como infierno moderno, y la alusión a Dante se torna clara con la cita del cuarto verso del fragmento informado:

Ciudad Irreal,
bajo la parda niebla de un amanecer de invierno,
tal multitud gemía sobre el Puente de Londres,
que nunca hubiera yo creído ser tantos los que la muerta arrebatara.
Llevaban todos los ojos clavados
delante de sus pies y exhalaban suspiros...

h) Stetson, un hombre común, uno de los empleados londinenses que corren sobre el Puente de Londres como fantasmas, es también Brunetto Latini, y es aún —en el tiempo— uno cualquiera de los soldados que combatieron en Milazzo una de las innumerables guerras comerciales de la historia. Como Londres está descripta de la misma manera que Baudelaire describiera a París, así la cita final del verso de Baudelaire *("hypocrite lecteur ¡mon semblable, mon frère!"* [hipócrita lector ¡mi semejante, mi hermano!]) indica a todos aquellos que como el perro, el falso amigo del hombre, desentierra lo que está sepultado, desenterrando así al dios sepultado e impidiendo que en la primavera germine una nueva vida.

En esta primera parte, con procedimiento habitual de Eliot de las alusiones, son citados, parafraseados o sugeridos, la Biblia, Wagner, Baudelaire y Webster.

En la segunda parte no cambian ni el clima ni las intenciones, pero en las dos escenas dramáticas situadas en dos opuestos ambientes sociales los personajes se individualizan en grado mayor. Con la tercera parte *(La muerte por agua)* ésta es la más unitaria de todo el poema.

II. *Una partida de ajedrez. a)* Descripción de un ambiente rico, elaborado, de dudoso gusto; evocación de una escena silvestre tomada del *Paraíso perdido* de Milton y referencia al mito de la metamorfosis de Filomena; *b)* en este ambiente, monólogo de una mujer, soledad, obsesión (es la escena que Pound llama, en el fragmento de carta citado, "la parte que concierne a las enfermedades nerviosas"):

"Mis nervios están agitados esta noche. Sí, descompuestos. Quédate conmigo, háblame. ¿Por qué nunca hablas? Habla.
¿En qué piensas? ¿Qué piensas? ¿Qué?
Nunca sé lo que piensas. Piensas".
Me parece que estamos en el callejón de las ratas
donde los muertos perdieron sus huesos.
"¿Qué ruido es ese?"
El viento bajo la puerta.
"¿Qué ruido es ese ahora? ¿Qué hace el viento?"

Nada. otra vez nada.
"¿No sabes nada? ¿No ves nada? ¿No te acuerdas de nada?"

c) breve vuelta al tema del ahogado (ver mazo de tarocos, parte I); *d)* diálogo en un *pub* (taberna) hacia la hora de cierre; aún desolación, rechazo de la fecundidad, inutilidad de la relación sexual: "¿Para qué te has casado si no deseas tener hijos?". Como escribe R. G. Collingwood: "... estas cosas revelan a una sociedad en la cual la pasión sexual decayó al punto tal de haber dejado de ser un dios, como lo era para los griegos, o un demonio, como lo era para los cristianos; sólo es un pasatiempo; una sociedad en la cual el deseo instintivo de reproducción perdió toda su fuerza"; *e)* vuelta al tema de la locura con la cita de las palabras de Ofelia.

En la segunda parte fueron citados, o sugeridos, Shakespeare, Virgilio, Milton, Ovidio, Webster y Middleton.

En la tercera parte el tema de la muerte, del amor y del renacimiento, es presentado una vez más con la propuesta de una imagen de fertilidad potencial pronto negada por una consecuente imagen opuesta (el elemento agua se anula con el elemento fuego), pero en la base de este "sermón", que constituye tal vez la parte más rica en juegos alusivos, entran referencias y experiencias de tipo místico.

III. *El sermón del fuego. a)* Visión tardío-otoñal del Támesis; las ninfas clásicas están substituidas por ninfas bien diversas, cuyos amigos son los herederos holgazanes de los directores de la banca de la City. El agua se convierte también en símbolo de alienación, de exilio; *b)* imágenes viscosas, tremendas; *c)* ingreso de Sweeney, pura animalidad. amor bruto; *d)* vuelta al tema de Filomeea como introducción a la escena del estupro; *e)* nuevamente la ciudad, y Mr. Eugenides el homosexual; amor contra natura; *f)* ingreso de Tiresias, y véase la nota de Eliot: "Tiresias, si bien es simplemente un espectador y no un "protagonista", es sin embargo el personaje más importante del poema, ya que une a todos los otros. Justamente como el mercader bizco, vendedor de pasas de uva, se funde con el Marinero Fenicio, y este último no es completamente distinto de Ferdinando, príncipe de Nápoles, así todas las mujeres son una sola mujer, y los dos sexos se encuentran en Tiresias. Lo que Tiresias ve, en efecto, es la substancia del poema"; *g)* la escena de la seducción de la dactilógrafa, gestos sin pasión, indiferencia:

Ella se vuelve y se mira en el espejo
sin preocuparse de su amante recién marchado;
su cerebro consigue formular un pensamiento borroso:
"Bueno, asunto concluido, me alegro que haya terminado".
Cuando una mujer hermosa comete tales locuras y
vuelve a pasearse por su cuarto, sola,
se alisa los cabellos con mano automática
y pone un disco en el gramófono.

h) rápida evocación del símbolo de la fertilidad (el pez, también en la iconografía cristiana) con la cita del barrio de pescadores de Londres; *i)* referencia de tres situaciones de amor violento; *l)* afirmación de la necesidad de una elección mística que ponga en equilibrio a las fuerzas contrastantes del deseo; en este punto, el acuerdo entre el pensamiento occidental y el oriental es completo. El fuego de San Agustín y el fuego de Buda no coinciden con el fuego de la lujuria que destruye la existencia del hombre, sino con el fuego de la regeneración.

Están citados, o sugeridos, Spenser, Shakespeare, Marvell, Day, Verlaine, Ovidio, Goldsmith, Wagner, Dante, San Agustín y Buda.

IV. *La muerte por agua.* El elemento agua adquiere el barlovento, y el Marinero Fenicio (ver mazo de los tarocos) se convierte en el dios cuya efigie, según Weston y Frazer, era arrojada todos los años a las aguas del Nilo en Alejandría, y transportada por la corriente hasta Biblos, donde se la recuperaba y se la mostraba al pueblo como la prueba de la resurrección.

Flebas, fenicio, muerto ya hacía dos semanas,
el gritar de gaviotas olvidó y el profundo moverse de los mares, la ganancia y la pérdida.
Corrientes submarinas recogieron sus huesos entre susurros. Mientras se hundía y levantaba,
las etapas pasó de vejez y edad moza,
y entró en el remolino.
Tú, gentil o judío,
que haces girar la rueda, mirando a barlovento,
piensa en Flebas, que fue, como tú, bello y alto.

V. *Lo que dijo el trueno. a)* El trueno suena sobre la tierra sin llevar lluvia. La imagen de apertura sugiere a Cristo en el huerto de Getsemaní, sacrificado, como todos los otros dioses; *b)* imágenes de aridez, de temor, de locura; *c)* total destrucción de la civilización occidental:

Torres que se derrumban
Jerusalén Atenas Alejandría
Viena Londres
Irreales



The President of the United States of America

Awards this

Presidential Medal of Freedom

To

Thomas Stearns Eliot

Poet and critic, he has fused intelligence and imagination, tradition and innovation, bringing to the world a new sense of the possibilities for order in a revolutionary time.

The White House
Washington, D. C., September 14, 1964

1

1. La motivación de la Presidential Medal of Freedom, Medalla Presidencial de la Libertad, *atribuida a T. S. Eliot en 1964 por el Presidente Johnson: "Poeta y crítico, unió inteligencia e imaginación, tradición y renovación, para darle al mundo la conciencia nueva de la posibilidad de un nuevo orden en un tiempo de revolución".*

2. Una portada de "Times" de 1950, dibujada por Artzibasheff, rinde homenaje al poeta con un interrogante no retórico: "¿Ninguna otra vía, fuera de la tierra asolada?".

d) nueva imagen de terror, brujería: "murciélagos con rostros de niños", metamorfosis de lo natural en lo no natural por el rechazo de la maternidad (véase la segunda parte, escena del *pub:* "¿Para qué te has casado si no deseas tener hijos?"); *e)* la capilla vacía, necesidad de la plegaria, luego la primera ráfaga de lluvia, la esperanza:

En esta corrupta cavidad de las montañas,
bajo el lánguido claror de la luna, la hierba canta
sobre las tumbas derruídas, en torno a la capilla.
Allí está la desierta capilla, solitario hogar del viento.
No tiene ventanas, y la puerta se mece en sus goznes
huesos secos a nadie hacen daño.
Sólo un gallo se alzaba en la cumbrera
Qui, qui riquí, qui qui riquí.
bajo el relámpago. Luego, una brisa húmeda trayendo lluvia.

f) el tema místico introducido con las palabras tomadas de las *Upanishad* [8] (II, 1-3) "Cuando hubieron terminado el noviciado, preguntaron los *deva:* Dinos una palabra, Oh Señor. Entonces él dijo la sílaba *da* y agregó: ¿habéis comprendido? Hemos comprendido, respondieron, tú dices "frenaos" (dayata damyata). Es así, habéis comprendido. Entonces los hombres preguntaron. Dinos una palabra, oh señor. Y él dijo la misma sílaba *da* y agregó: ¿habéis comprendido?, respondieron, tú nos dices dad (datta). Es así, habéis comprendido. Pidieron entonces los *asurah:* Dinos una palabra, oh Señor, y él dijo la misma sílaba *da* y agregó: ¿habéis comprendido? Hemos comprendido, respondieron, tú nos dices "compadeced" (dayadhvam). Es así, habéis comprendido. La misma cosa repitió en el trono la voz divina: *da da da*"; *g)* las palabras del trueno indican la dirección, y la barca, cuyo timón no había respondido a las acciones equivocadas de quien lo gobernaba, responde ahora alegremente, sin fatiga; *h)* huir al mundo sin huir del mundo, poner en orden las propias tierras, el encuentro del tiempo y del sin tiempo; la idea global y dinámica del hombre y el punto de encuentro de las religiones; *i)* otra vez las palabras tomadas de las *Upanishad:* "frenaos, dad, compadeced", y "Shantith", la paz sensible.

En esta última parte fueron citados, o sugeridos, el Evangelio, las *Upanishad,* Webster, Dante, el *Pervigilium Veneris,* De Nerval y Kyd.

La tierra asolada, ya se ha dicho, termina sin haber resuelto nada, es un poema de horror, el trueno habla demasiado tarde. No es del todo cierto y el poeta mismo, en los *Cuatro Cuartetos,* responderá con esta afirmación:

. . . el fin de nuestra exploración
Será alcanzar el punto del cual partimos
Y conocer el lugar por primera vez.

TWENTY CENTS MARCH 6, 1950

TIME

THE WEEKLY NEWSMAGAZINE



Artzybasheff

T. S. ELIOT

No middle way out of the waste land?

$6.00 A YEAR (REG. U. S. PAT. OFF.) VOL. LV NO. 10

1. Escrito a máquina de uno de los Ejercicios para los cinco dedos. *El poeta tenía la costumbre de elaborar sus composiciones mediante sucesivas transcripciones a máquina.*

2. El manuscrito autógrafo de la primera página de La tierra asolada.

3. T. S. Eliot en 1959.

T. S. ELIOT
B-11 ELIOT HOUSE
CAMBRIDGE

How [redacted] to meet Mr. [redacted]
With his [redacted] of [illegible]
And his [illegible]
And his [illegible] And his mouth so Prim
And his Conversation, so [redacted]
Restricted to [redacted]
And [illegible] If & Perhaps & But.
How uppleasant to meet Mr. [redacted] Eliot
With a bobtail cur
In a coat of Fur
And a porpentine cat
And a wopsical Hat,
How unpleasant to meet Mr.Eliot
Whether his Mouth be Open or Shut.

1

En apariencia, no hay progreso en la búsqueda del hombre (como puede parecer que no hay progreso en la búsqueda de Eliot), pero volver al lugar del que partimos, y conocerlo por primera vez, conocer la muerte en la vida y la vida en la muerte, significa conocer personalmente, directamente, la meta del viaje, y ello es lo que cuenta. La relación con las sugestiones filosóficas relacionísticas de Enzo Paci y luego con muchos puntos de la fenomenología, es muy estrecha. Justamente Luciano Anceschi escribió: "Mirskij habló de fin de la sociedad burguesa, Praz de *'elite* intelectual ya caduca' y tal vez han propuesto un límite demasiado cerrado. Se trata de un mundo viciado de todo sentido físico y metafísico, hasta el ritmo vital 'nacimiento-cópula-muerte' es vano y como perdidamente ironizable . . . y, directamente, aparece menos la aceptación animal de la vida por la vida, a la que se deben los más decididos esfuerzos por vivir, es una disposición de aburrimiento supremo, un discurso en el cual las nociones de *vida* y de *muerte* se transforman en humores de angustia, de lógico delirio . . .".

Los hombres huecos y la plegaria

Luego de *La tierra asolada* que, si bien fue incomprendida por muchos críticos, obtuvo en 1922 el premio de la revista *The Dial* y se convirtió en el texto fundamental para más de una generación, pasaron años antes de que Eliot publicara un nuevo texto poético: *Poesías 1909-1925*, que comprendía *Los hombres huecos*. Siempre en 1925, el poeta entró en la redacción de la casa editora Faber & Gwyer, que luego se convirtiera en Faber & Faber, y permaneció por toda su vida. En apariencia, ni siquiera en *Los hombres huecos* cambia el tema desarrollado hasta aquí, no obstante lo cual la poesía muestra —tal vez más que *La tierra asolada* la presencia de una indicación de posible salvación mediante la plegaria. Dividida en cinco secciones (y parece ser ésta la subdivisión más típica de Eliot) la poesía tuvo una génesis larga y fatigosa, lo que puede demostrar que su significado definitivo no debió ser evidente al autor desde el comienzo.

Como siempre, los epígrafes de Eliot, tienen gran importancia: definen la clave en la cual deben leerse las poesías. La primera, tomada de la novela de Joseph Conrad *El corazón de la tiniebla*, es a tal punto alusiva que se ha intentado explicarla de varios modos. La alusión más razonable parecería ser la que se basa en una declaración de Josiah Royce, que fue profesor de filosofía en Harvard cuando Eliot era estudiante: "El hombre moderno no cree en el infierno, y está demasiado ocupado para pensar en sus pecados." La cita de Eliot ("Mistah Kurtz - murió") puede significar, teniendo presente al personaje de Conrad, que la figura del mal desapareció de la vida, y con ella todos los valores.

Mucho más claro, en cambio, es el segundo epígrafe, que es una dedicatoria a Guy Fawkes: "Un penique para el viejo Guy". Guy Fawkes es el más conocido personaje de la denominada "conjuración de las pólvoras", que se organizó en Londres el 5 de noviembre de 1605 a fin de hacer saltar el Parlamento. Fawkes estaba encargado de encender la mecha y huir, pero fue arrestado (alguno de entre los conjurados traicionó) y condenado al suplicio. Desde entonces, en Inglaterra se celebra anualmente la fecha con una fiesta durante la cual los muchachos construyen fantoches de paja a semejanza de Fawkes, a la que luego dan fuego. "Un penique por el viejo Guy" es la frase que los muchachos repiten al pedir óbolos. La relación con los primeros versos de *Los hombres huecos*, que no contienen implicaciones de tipo político o histórico, es evidente:

Nosotros somos los hombres huecos
los hombres embutidos de aserrín
Nos apoyamos unos en otros
por las cabezas llenas de paja
y nuestras voces ásperas
cuando cuchicheamos
no tienen timbre ni sentido
como el viento en la hierba seca
como el trote de las ratas
en los vidrios quebrados
de los sótanos secos.

La poesía se abre con una declaración de hecho; define inmediatamente cuál es el tipo de estos "hombres" y cuál es el mundo en el que se mueven; estamos todavía de este lado del río, en el Limbo, y el otro reino, el de la muerte verdadera, está más allá. Pero estos hombres no son nada, no son siquiera condenados: se enmascaran, se esconden, no observan, desearían no ser observados. No obstante comienzan a percibir algunas voces, y son voces más lejanas que una estrella que cae; están cerrados en un cerco de existencia que no saben romper, que tal vez desearían romper; pero no tienen el coraje de hacerlo, prefieren la quietud obtusa del ignorante al riesgo de entender perfectamente aquellas voces, al riesgo de ser cegados por la luz de una estrella que se remontara segura por el cielo.

Los ojos, la rosa y la estrella que resplandcee en forma perpetua, representan a la Virgen María:

Privados de la vista, a menos que
los ojos no reaparezcan
Como la estrella perpetua
Rosa de muchas hojas
Del reino del ocaso de la muerte
La sola esperanza
De los hombres huecos.

1. The Burial of the Dead

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers.
Summer surprised us, coming over the Starnbergersee
With a shower of rain; we stopped in the colonnade,
And went on in sunlight, into the Hofgarten,
And drank coffee, and talked for an hour.
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
And when we were children, staying at the arch-duke's,
My cousin's, he took me out on a sled,
And I was frightened. He said, Marie,
Marie, hold on tight. And down we went.
In the mountains, there you feel free.
I read, much of the night, and go south in the winter.

What are the roots that clutch, what branches grow

2



3

La derivación dantesca es indudable. Véase por ejemplo la parte inicial del canto XXXII del Paraíso:

Puedes verlas sucederse de grado en grado,
descendiendo, a medida que en la rosa
te las voy nombrando, de hoja en hoja.

y más adelante, en el canto XXXIII:

Los ojos a Dios dilectos y venerados

mientras que en el Canto XXIII María se le había aparecido a Dante como una estrella.
La flor simbólica de la tierra asolada sigue siendo el cactus:

Aquí nosotros giramos en torno al cactus
cactus cactus
Aquí nosotros giramos en torno al cactus
a las cinco de la mañana.

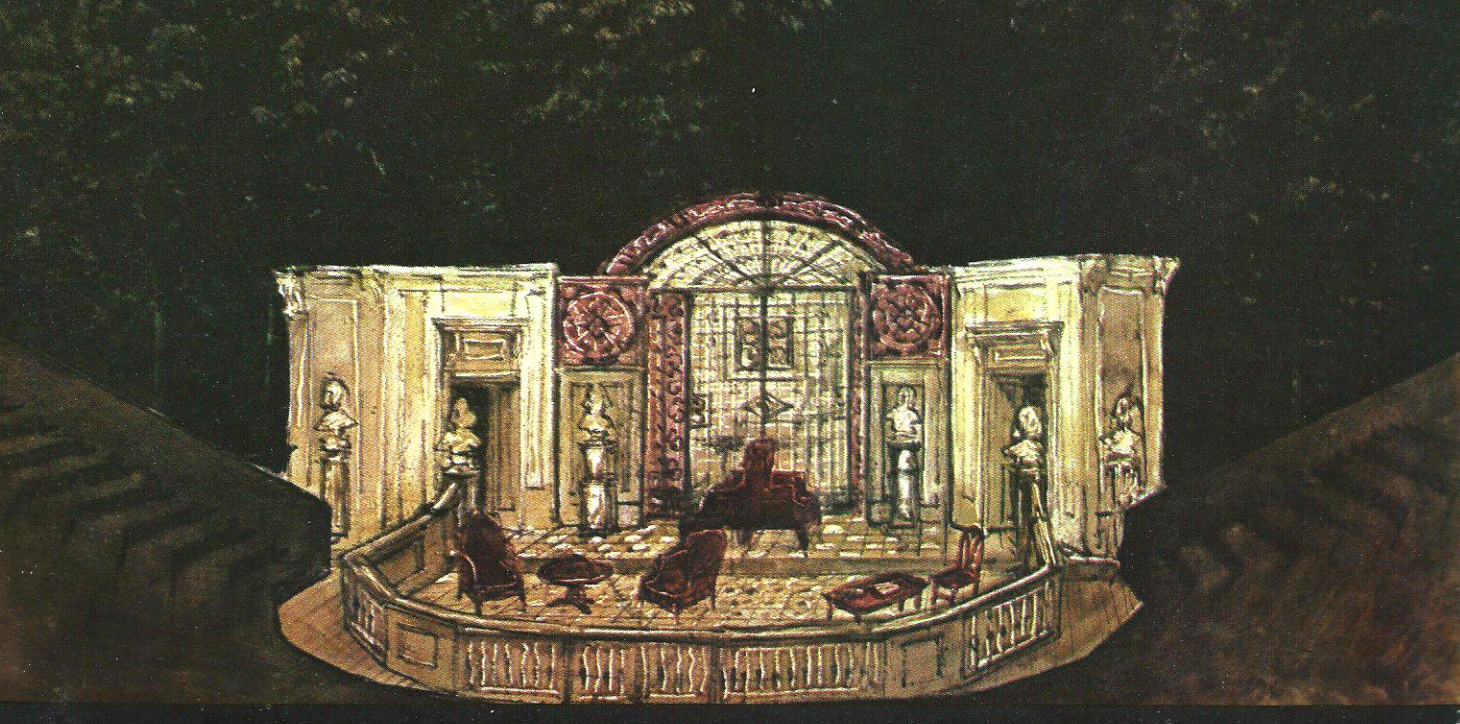
Sin embargo las afirmaciones contenidas en las varias estrofas de la quinta sección ya intercaladas por frases tomadas del ritual cristiano, sugieren en la sombra que cae en el mundo inmóvil de los "hombres huecos" a la misma sombra que hemos visto alargarse desde la roca roja en la primera parte de *La tierra asolada,* y que intuimos es la sombra de la divinidad:

Entre el deseo
Y el espasmo
Entre la potencia
Y la existencia
Entre la esencia
Y la abyección
Cae la sombra
"Porque tuyo es el reino"
Porque tuyo...
la vida es...
porque tuyo es el...

La incierta, mutilada plegaria que los "hombres huecos" comienzan a silabear es ya una esperanza, si bien remota, si bien entrevista en un momento de crisis total, y de ninguna manera heroica (el mundo se extingue con un infantil lloriqueo de impotencia), e introduce a la nueva toma de la relación vida-muerte, aridez-fertilidad, de las cuatro *Poesías de Ariel*[9], y al luminoso, y contenido lirismo de *Miércoles de cenizas.*

Entre 1925 y 1930 Eliot pareció tomar conciencia tanto de las novedades formales y del ritmo diverso que *Los hombres huecos* había sugerido como de las posibles respuestas a la fase negativa de su poesía que se iban organizando cada vez más claramente en su pensamiento. En estos años, que coinciden con su plena adhesión a la Iglesia anglicana y con la obtención de la ciudadanía inglesa (1927), escribió *El viaje de los Magos, El canto de Simeón, Animula, Marina,* los dos fragmentos de *Sweeney Agonista* y *Miércoles de cenizas.* Para todas ellas, Eliot parece haber hecho

1



2

1, 2. Bocetos para El viejo estadista, *de L. Damiani, representado en S. Miniato en 1959.*

3. Botticelli, ilustraciones para la Divina Comedia.


3

completamente suyas las convicciones ya expresadas por W. B. Yeats en la nueva fase de su obra, y luego tomó de Pound: huir al predominio de las emociones, tender a una belleza fría, compuesta. Aquel tipo de belleza que el poeta admiró en el narrador americano N. Hawthorne escribiendo que "él tenía... lo que ningún otro tenía en Boston —la firmeza, la verdadera frialdad, dura frialdad del artista auténtico". Pero Eliot alcanzó esta solidez expresiva también mediante el estudio de los textos del Obispo Lancelot Andrewes (1555-1626), por él definido como "el primer gran predicador de la Iglesia Católica Inglesa", el teatro de Séneca y los Evangelios, así como mediante un acercamiento mayor a la poesía de Dante.

El viaje de los Magos y *El canto de Simeón*, poesías que en cierto modo se acercan a *Gerontion* "como líricas dramáticas que dan un cuadro de toda una vida vista por un viejo que... se detiene a meditar sobre su significado", demuestran la influencia de los estudios referidos, y están construidas con deliberada limpieza de contornos.

Pero aquí los personajes ya no son hombres simples, humildes, anónimos, y ellos encuentran el sentido de la vida en la Encarnación. La primera de estas poesías, que se abre con una paráfrasis de un sermón del Obispo Andrewes, indica inmediatamente su dimensión histórica, y al mismo tiempo una ambigüedad temporal: la superficial descripción de un suceso edificante se cambia en ocasión meditativa sobre el valor de la vida y de la muerte mediante la fe. Para los Magos, que llegaron para rendir honores a un nacimiento, tal nacimiento representó la muerte de la fe que poseían anteriormente, de su vida precedente transcurrida fuera del nuevo concepto que tal nacimiento representaba. Y la muerte, en este caso, tiene el valor de la purificación. También Simeón, como los Magos, habla antes que el suceso del nacimiento y de la muerte de Cristo haya mostrado abiertamente su significado. Habla proféticamente, intuye lo que sucederá antes de que ocurra:

Antes de la estación del Monte de la
angustia
antes de la hora indudable de la amargura
materna,
ahora, en la naciente estación de la
muerte...

El episodio de Simeón, comentado por San Lucas (II, 25-30) tiene lugar en los primeros años de la vida de Cristo, y nos muestra al viejo ya satisfecho de lo que ha visto, pronto a la muerte. Pero su muerte, que era individual, se cambia por la muerte de cada uno,

muero en mi muerte y en las muertes de
quienes me sigan

y una vez más la muerte coincide con un renacimiento. Considerados los reyes y los sacerdotes, aquellos que detentan el poder terreno y espiritual, Eliot pasa a considerar en *Animula* a nuestra alma:

Vacilante, egoísta, cojeante y deforme,
incapaz de avanzar o de volver sobre sus
pasos,
temiendo la caliente realidad, los bienes
ofrecidos...

Nuestra alma vive como vivía Prufrock, engañada por las diversas "verdades" que encuentra y que no logra unir, habiendo perdido la primitiva inocencia, y hallará un equilibrio solo cuando se confíe a la guía que "tuerce su amor" con una plegaria que invierte los términos usuales. El discurso desarrollado en *El viaje de los Magos* y *El canto de Simeón* se cierra perfectamente en el verso:

Ruega por nosotros ahora y en la hora de
nuestro nacimiento.

Pero la más bella de las *Poesías de Ariel*, la más etérea y conmovedora en su sugerente lirismo es *Marina*, el monólogo del viejo rey Pericles (véase el *Pericles* de Shakespeare) que medita sobre el retorno de la hija del reino de los muertos. Es el gradual retorno a la vida de una mente que el dolor ha trastornado, y es el retorno —luego de todo lo que se ha hecho olvidando todo valor— a una vida fundada en valores que trascienden el egoísmo cotidiano:

...esta vida
viven para vivir en un orbe de tiempo más
allá de mí mismo;
por esta vida dejad que yo renuncie a la
mía...

"Miércoles de ceniza"

Con *Miércoles de ceniza*, escrito en el período más vivo de la conversión religiosa y bajo el potente influjo de Dante [10], Eliot consigue la representación de un clima en el cual los objetos y los personajes de su primer período, tan substanciales aún cuando a la vez eran sombras definidas, se centralizan en un personaje único que tiene la función de coro, y desarrolla al máximo el tema de la búsqueda individual de la fe, de la necesidad de romper el exilio del amor de Dios a través de la penitencia hasta la completa sumisión, subrayada por el verso dantesco "En su voluntad está nuestra paz" citado al fin de la poesía. En su proceder lento pero seguro hacia un reordenamiento de la voluntad en los límites de la fe, y a través de momentos más emotivos que lógicos, el poeta parece seguir los diversos pasajes indicados por la teología moral, y en particular el desarrollo sobreentendido en una observación de Jeremy Taylor [11] contenida en

Unum Necessarium (1655): "La atrición comienza con el temor, la contrición contiene esperanza y amor; la primera es un buen comienzo, pero nada más.... es un dolor que deriva del temor del infierno". La plegaria de los "hombres huecos" estaba dictada por el temor, mientras que en *Miércoles de ceniza*, en cuyo ritual el sacerdote entona las palabras "Recuerda, hombre, que eres polvo, y que volverás al polvo", se alcanza a expresar el pasaje del momento de la atrición al de la contrición. Aún en el continuo alternarse de esperanza y de desesperación, el movimiento hacia la rendición a Dios está dictado por el amor.

En la primera parte la voz recitante, el personaje colectivo de la poesía, se halla en la posición de quien ha perdido la esperanza, deliberadamente, de poder volver a lo que fue, de volver a desear "de este el talento y del otro el objetivo", y que aún habiendo renunciado al mundo no puede haber alcanzado aún la certeza de la purificación. Es un conflicto constante y doloroso, hay resignación y rebelión, la duda y la plegaria:

Y ruego a Dios que sea benigno con nosotros
y me deje olvidar
aquello que en exceso discuto en mis adentros
y explico en demasía...

La segunda parte, rica en referencias bíblicas, ve una nueva aparición, en todo su significado, del símbolo de la rosa (María, la Iglesia, Beatriz), y es una meditación sobre la necesidad de la disolución antes del renacimiento, sobre la increíble resurrección de los huesos dispersos en el desierto:

Señora, tres blancos leopardos debajo de un enebro
sentáronse en un frío atardecer, habiéndose cebado hasta saciarse
con mis piernas, mi corazón, mi hígado y todo lo que había
en el hueco redondo de mi cráneo. Y dijo Dios:
¿Vivirán estos huesos? ¿Vivirán?

El hombre ha sido despojado de sus órganos vitales, pero sus huesos, en este que no es ya el desierto de *La Tierra asolada*, sino más bien su imagen opuesta, resplandecerán "por la bondad de esta Señora". El amor, fútil cuando está mal dirigido, es el único medio del hombre para obtener la Gracia.

En la tercera parte se asiste a un primer avance hacia la quietud, más allá del dilema aún vivo indicado por Eliot también en un ensayo suyo sobre Pascal "...el demonio de la duda es inseparable del espíritu de la fe". El penitente, si bien luego de comprender que "ni división ni unión tienen importancia", no logra olvidar del todo el pasado y la tierra, y su ascenso en los tres escalones que deberían corresponder a los tres momentos de la penitencia (examen de sí mismos, contrición, voluntad de enmienda) es cada vez más fatigoso, pero

Fortaleza que vence a la esperanza y al desaliento
subiendo por el tercer tramo

Confirmada aquí la voluntad de enmienda, en la cuarta parte reaparece la misteriosa Señora, Beatriz y María, la guía y la hermana, la amante transfigurada, aquella *que caminó*

....

ignorando y sabiendo del eterno dolor
¿Quién iba entre los otros, en tanto paseaban?
¿Quién dio fuerzas a las fuentes y dio a las primaveras lozanía?

....

La silenciosa hermana del velo azul y blanco
entre tejos, detrás del dios de aquel jardín
cuya flauta está muda, inclinó la cabeza, hizo un callado signo

Mas se elevó la fuente y descendió el canto del ave
Redime al tiempo, al sueño,
señal de la palabra no escuchada, no dicha.

Es en estos versos donde se puede percibir particularmente la ligazón con *La tierra asolada*. El tema es, en cierto sentido, idéntico (aridez, desesperación, significado del amor, necesidad de un nuevo vigor de la tierra de raíces muertas, exilio, llamado a la plegaria) así como las imágenes y las alusiones son a menudo similares (el agua, el fuego, la muerte, el jardín), pero la búsqueda ocurre en un nivel más alto, toda referencia terrena, concreta, desapareció casi completamente. *Miércoles de ceniza* vive en una luz abstracta, en una dimensión conceptual.

La quinta parte está dominada por la revelación del Verbo:

¿Dónde encontrar el verbo, dónde resonaría la palabra?
No será aquí, pues hay poco silencio,
ni en el mar, ni en las islas,
ni en la tierra firme, en el desierto o en país lluvioso,
para los que se mueven en tinieblas,
en las horas del día o de la noche;
no están aquí el buen tiempo ni el lugar indicado;
no hay un lugar de gracia para quienes evitan aquel rostro,
no hay un tiempo de júbilo para los que caminan entre estrépitos
y aquella voz deniegan.

y es una revelación no escuchada. Pero si bien la interrogación deja abierta la duda, si bien es insegura la respuesta para aquellos que aún habiendo elegido la fe se oponen a la fe, para aquellos que no tienen el coraje de defenderla, para aquellos que esperan y no saben avanzar y no pueden orar, existe ciertamente la posibilidad de una respuesta, y la revelación —aquellos signos que en *Gerontion* se esperaban pero no se comprendían— vendrá y será comprendida. El conflicto, y la angustia que se deriva de tal conflicto, de la fatiga y del ascenso purgatorial, se aplacarán con la aceptación de los propios límites. El mensaje de Eliot, el significado último de la poesía está contenido totalmente en los versos que cierran la sexta parte, en una plegaria consciente y definida:

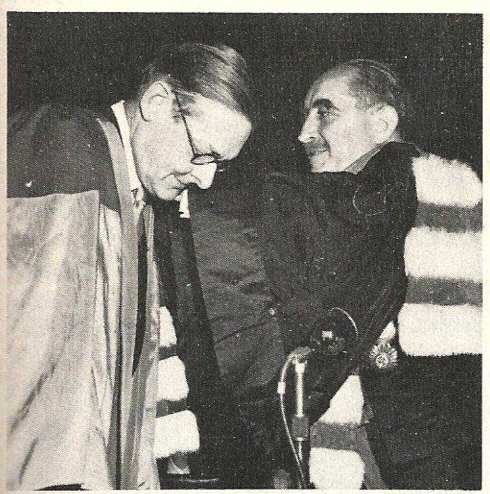
no sufras que se burle de nosotros lo falso,
enséñanos a amar sin apego las cosas,
enséñanos a estar sentados quietamente
en medio de estas rocas;
que nuestra paz esté en la voluntad Suya
incluso en estas rocas,
hermana, madre
y espíritu del río, espíritu del mar,
no dejes que nos separemos.
Y deja que mi grito llegue a Ti.

Hacia los "Cuatro Cuartetos"

Pasarán aún muchos años antes de que Eliot pueda concluir su coherente parábola poética con la vuelta al tema del río y del mar, con una alta y simple plegaria a la Virgen, con la meditación sobre los conceptos del tiempo y de la eternidad, con el símbolo de un núcleo de fuego en el cual el fuego y la rosa flamean en unidad perfecta, en el camino difícil de la salvación espiritual del individuo. Las poesías escritas contemporáneamente o luego de *Miércoles de ceniza* (como los dos fragmentos dramáticos de *Sweeney Agonista*, que constituyen su primer tentativa de teatro en verso como las dos secciones de *Coriolano*, como los coros para *La Roca*, las *Poesías Menores* o *El libro de los gatos*) no tienen en sí mismas una importancia fundamental en el "corpus" poético de Eliot; caracterizan algunos aspectos curiosos de los intereses del poeta (en este sentido son típicas las sutiles poesías sobre los gatos) o repiten conceptos ya expresados en poesías precedentes, pero son —unidas a las obras críticas del mismo período, y a los dramas *Asesinato en la catedral* (1935) y *Reunión de familia* (1939)— determinantes para entender los *Cuatro Cuartetos*, juzgados por muchos como su obra maestra, una obra más allá de la cual no podía existir más que un largo silencio. Son años de profunda crisis política, los años del ascenso al poder de Hitler, del incremento del fascismo, de la guerra civil española que viera a tantos intelectuales ingleses, desde Auden a Orwell, tomar activa y decidida posición en favor de los revolucionarios, y entonces no resulta extraño que Eliot, luego de haber puntualizado el malestar de la sociedad, haya podido por un lado —sobre todo con *Sweeney Agonista*— sugerir una estructura y



1



2

1. T. S. Eliot en una representación de Asesinato en la catedral.

2. T. S. Eliot recibe el doctorado honoris causa *en París, el 1 de diciembre de 1951.*

3. T. S. Eliot con el embajador de los Estados Unidos.



3

un tono al teatro polémico, acusativo, comprometido, de los poetas de los Años Treinta, y por el otro —con *Coriolano*— incluirse, si bien en forma indirecta, en un diálogo denso de irónicas implicaciones políticas y sociales junto a aquellas, siempre presentes, de tipo moral y religioso.

La impotencia de los estadistas arrastrados a la guerra, inconscientes de su traición a las aspiraciones populares, y también la ceguera del pueblo deslumbrado por la pompa militar están representados en las dos secciones de *Coriolano* (*Marcha triunfal* y *Dificultades de un estadista*) con limpieza de contornos y con un lenguaje coloquial, a menudo prosaico, que se alterna con pasajes de resplandeciente lirismo. En la primera de estas dos secciones que desearían poner en relación el punto de vista del pueblo con el del conductor, la verdadera protagonista es la multitud en espera, y luego la multitud que observa el pasaje orgulloso de Coriolano y cuenta las águilas, los estandartes, las armas quitadas al enemigo, y no logra ver más que estos símbolos exteriores, no comprende lo que se esconde "bajo el ala de la paloma", "en el pecho de la tórtola", "bajo la palmera a mediodía". Una interpretación de Coriolano como "correlativo objetivo" [12] del Verbo (opero en oposición irónica, naturalmente) y de la marcha triunfal como recuerdo del ingreso de Cristo en Jerusalén, no parece imposible. Tampoco puede escaparse una señal a la ida al Templo en los versos.

Ahora suben al templo. Luego el sacrificio.
Ahora vienen las vírgenes que portan las
urnas,
las urnas que contienen
Polvo
Polvo
Polvo de polvo...
....
(Y el día de Pascua no fuimos al campo,
Así llevamos a la iglesia al pequeño Cyril.
Y tocaron una campana
Y él gritó fuerte: ¡crocantes!)

donde se subraya la costumbre a la religión, la aquiescencia de un gesto que perdió todo significado, y en efecto el pequeño Cyril reacciona a la campanilla de la elevación con el mismo reflejo condicionado con que reaccionaban los perros del experimento de Pavlov: el sonar de una campanilla, para él, sólo tiene un significado, que sólo porque se desistió del tradicional paseo al campo, la única campanilla que él conoce es la que utiliza el vendedor ambulante para llamar la atención. El final

Por favor, no tendría
para hacernos encender
Luz
Luz

es realmente significativo. La única luz, el único fuego que se puede pedir es el de un fósforo para encender un cigarrillo. En *Dificultades de un estadista* el contraste entre los valores terrenos y los valores espirituales implica ahora a Coriolano, separado del pueblo y al mismo tiempo parte del pueblo. Su drama es el de la disociación en el seno del poder, y el tema de la inutilidad de la acción frente a la presión de las dudas interiores y de las necesidades burocráticas y de la consiguiente aceptación de una posición de humildad, está introducido con las mismas palabras de Isaías (XL, 6-7) "Hay una voz que dice: Grita. Y se ha dicho: ¿Qué gritaré? Grita que toda carne es heno, y que todo el bien que ella hace es como una flor del campo. El heno se seca, la flor se marchita, cuando el espíritu del Señor sopla en contra; en verdad, el pueblo no es más que heno". Coriolano es parte del pueblo en razón de esta afirmación pesimista, y, al observarse a sí mismo y a la marcha triunfal se limita, como el pueblo, a pasar revista a los símbolos de poder carentes de significado, las insignias exteriores de una tradición, los bustos de familia iluminados por la antorcha de un siervo aburrido y sudoroso, no ciertamente iluminados por la luz del espíritu o de la fe. También Coriolano, como los "hombres huecos", como Gerontion, está a la espera de un signo, también él es "una cabeza cansada entre estas cabezas", pero los únicos signos son las luces veladas de las luciérnagas, la única voz el croar de ranas, la única respuesta los gritos de dimisión. En verdad, la única salvación es la resignación del orgullo a Dios.

Poesías "menores" por intenciones y aliento, los cinco *Paisajes* (publicados entre 1934 y 1935 y las dos primeras con el título general *Palabras para música*) merecen citarse.

Es justamente con estas composiciones que Eliot, luego de haber intentado coordinar, mundo público con mundo privado en la más amplia dimensión temporal confiándose al mito *(La tierra asolada)* y a la liturgia *(Miércoles de ceniza)*, evocando las manifestaciones exteriores del poder terreno *(Marcha triunfal:* y haciendo cada vez mayor uso de la forma dramática *(Asesinato en la catedral)*, y luego *(Reunión de familia)* se prepara a analizar el misterio de la "intersección del tiempo y de lo eterno" para lograr la reconquista de un orden. Reconquista que fue, si se siguen los diversos momentos de su desarrollo también crítico sintetizados en la afirmación "soy monárquico en política, anglo-católico en religión, clásico en literatura", la aspiración de toda su poesía como de su vida, y que es el rasgo más característico de aquel clasicismo cuyos aspectos fueron aclarados en un texto de 1945 [13].

"...más allá de la poesía"

Si en el juicio nos atenemos sólo a los valores poéticos (es decir, si no se discute la posible aceptación o no de las indicaciones religiosas) los *Cuatro Cuartetos* [14] compues-

tos entre 1935 y 1942 son la expresión más alta del camino recorrido por Eliot, concluyen el ciclo de su obra anterior en un solitario y racional misticismo, en un sacrificio de la poesía y de la acción a la meditación subjetiva, y parecen obedecer formalmente a lo que el poeta escribiera en 1933: "Escribir poesía que sea esencialmente poesía, sin nada de poético, poesía que se sostenga desnuda sobre el desnudo esqueleto, o poesía tan transparente que al leerla entendamos lo que la poesía nos indica y no pensemos en la poesía, esto me parece el fin al que debemos tender. Llegar más allá de la poesía, como Beethoven se esforzó en sus últimas composiciones por llegar más allá de la música". En efecto, la estructura de los *Cuatro Cuartetos* de Eliot no difiere mucho de la estructura de algunos de los últimos cuartetos de Beethoven, y en particular del Cuarteto en La Menor Opus 132, cuyos cinco movimientos (allegro, scherzo, lento, alla marcha y allegro appassionato) son fácilmente parangonables a los cinco movimientos de cada uno de los *Cuarto Cuartetos*. Pero no se debe exagerar en estas comparaciones, que son totalmente exteriores. Si Eliot eligió como título general el de una forma musical, lo hizo sólo para subrayar la presencia de una estructura, de un orden externo e interno, y porque —más que liberarlo de la obligación de un título que habría sido parcial y poco significativo en relación a la complejidad de los contenidos— la referencia a la música era tal vez la más adecuada para expresar la aparente contradicción entre tiempo y eternidad, inmovilidad y movimiento, que constituye el tema fundamental de *Burnt Norton* y que se vuelve a tomar y a variar en los otros tres cuartetos conjuntamente con el tema del antagonismo entre esfera poética y esfera religiosa (de aquí el frecuente debate en los textos, de los problemas de la expresión poética) y de los dilemas de la conciencia mística.

Guía de la lectura de los "Cuartetos"

Resulta imposible, aquí, profundizar el contenido de esta obra en tantos aspectos paradojal, donde la convicción cristiana —como lo notara el crítico alemán Robert Curtius— es sentida y revivida en un modo y expresada con un lenguaje extremadamente subjetivo donde el análisis de la poesía lleva a la negación de la poesía, y donde lo que tiene unidos a los momentos más diversos de esta meditación tendida a la superación de la contradicción entre vida y muerte sin negar ni vida ni muerte es una energía espiritual cuya profundidad es intuible aún a nivel emotivo, a despecho de las numerosas referencias históricas y culturales. En todo caso intentaremos sintetizar los diversos temas, y se comenzará diciendo que los símbolos más frecuentes (y ya la simbología de los títulos de cada "cuarteto" es bastante clara), son los mismos que aparecen en *La tierra asolada*, *Miércoles de ceniza* y otras poesías, si bien el fin es otro, tienen el mismo significado. El primer "cuarteto", *Burnt Norton*, toma su nombre de una vieja casa de Aston-sub-Edge, en Gloucestershire, visitada por el poeta en el verano de 1934; el segundo, *East Coker*, de un villorrio de Somerset del que provenía la familia de Eliot[15]; el tercero, *The Dry Salvages*, de tres pequeñas islas a lo largo de la costa de Cape Ann en los Estados Unidos; el cuarto, *Little Gidding*, de una aldea de Huntingdonshire, sede en el siglo XVII de un monasterio protestante. Además, los cuatro poemas están puestos en relación con las estaciones y con los elementos: el comienzo del verano y el aire, el fin del verano y la tierra, el otoño y el agua, el invierno y el fuego.

Burnt Norton

I: *a)* el tema del tiempo, de la relatividad de sus tres dimensiones, está planteado inmediatamente:

El tiempo presente y el tiempo pasado
tal vez en el tiempo futuro estén ambos presentes
y el tiempo pasado contenga el futuro.

b) el jardín de las rosas: el símbolo de la rosa, tomado de Dante, ya había sido usado por Eliot en *Los hombres huecos* y en *Miércoles de ceniza*. En el jardín los niños que se esfuerzan por no reir, ocultos entre las hojas (véase *New Hampshire*, el primero de los *paisajes*, con los niños que se columpian entre los manzanos) y el pájaro que los echa son un recuerdo infantil, la visión de un tiempo irrecuperable, y también una intrusión de realidad. Pero

la especie humana
no soporta mucha realidad
El tiempo pasado y el tiempo futuro
lo que pudo haber sido y lo que fue
tienden a un solo fin, siempre presente.

A lo que se debe tender es a la fusión del mundo espiritual con el mundo temporal; II: *a)* tema de la correspondencia entre microcosmo y macrocosmo, y meditación sobre el problema del movimiento y de la inmovilidad en relación al tiempo y al espacio. III: *a)* el subterráneo londinense como símbolo del Ades, descendido en la noche del alma, otra vez los motivos del tiempo y del movimiento, e indicaciones de dos modos opuestos de entender tiempo y movimiento:

tiniebla interna, privación
y carencia de toda propiedad,
desecación del mundo del sentido,
evacuación del mundo de la imaginación,
inefectividad del mundo del espíritu;
este es un camino. y el otro
es el mismo, no es movimiento
sino abstención del movimiento.

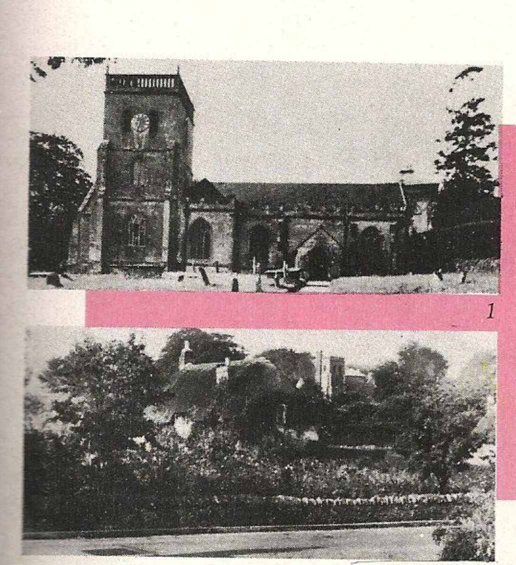
Se podría decir que en estos pocos versos está expresado todo el contenido de los *Cuatro Cuartetos* en oposición al contenido de *La tierra asolada*; IV: *a)* como notara el crítico Felipe Donini, "La impresión que se obtiene de esta lírica es un sentido de vaga espera, en una atmósfera de paz y de silencio"; se advierte un tono no diferente de aquel de la primera sección de *La tierra asolada*, pero la imagen leve del ala del martín pescador es un signo de esperanza; V: *a)* el tema del tiempo y del movimiento en el arte (el arte puede vencer al tiempo, pero vive en el tiempo), consideraciones técnicas sobre la palabra (sobre la poesía) y sobre las dificultades de las palabras para expresar conceptos que trasciendan al tiempo y al mundo de los sentidos: la palabra no es el Verbo. De la esfera del arte se pasa a la esfera de la religión; a diferencia del arte, la religión trasciende el tiempo.

East Coker

I: *a)* al tema del tiempo se une el del nacimiento y el de la muerte, de la muerte como renacimiento (véase las *Poesías de Ariel*: "Estaría feliz con otra muerte", "Muero con mi muerte y con la de aquellos que me sigan", "Ruega por nosotros ahora y en la hora de nuestro nacimiento"): *"En mi principio está mi fin"*; *b)* el sentido de la destrucción está evocado por las imágenes de casas en ruina, el sentido de la unión de los contrarios en la muerte y el del renacimiento en un ciclo perpetuo está dado por la danza de boda de los muertos:

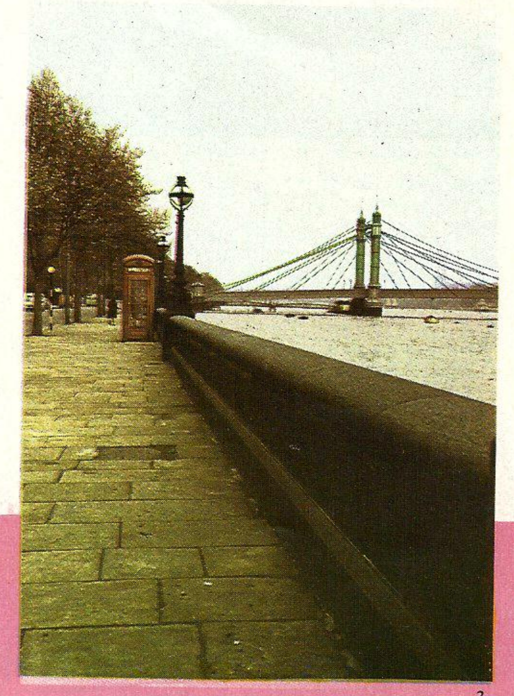
si uno no se aproxima demasiado,
puede en la medianoche de estío oír la música
del tamboril y de la débil flauta,
puede verlos bailar alrededor del fuego;
la asociación del hombre y la mujer
en la danza, que implica matrimonio,
un sacramento augusto y conveniente,
dos y dos, necesario ayuntamiento,
tomados mutuamente de la mano o el brazo
con que concordia significan.
Giran, giran en torno de la hoguera
saltando entre las llamas, o reunidos en círculo,
ruralmente solemnes o con rústicas risas
alzando pies pesados en grosero calzado,
pies de tierra, de arcilla,
ágiles de alegría campesina,
la alegría de aquellos que hace años alimentan
bajo la tierra el trigo. Obedientes al tiempo,
obedientes al ritmo de su baile,
como obedecen al vivir
el ritmo de las estaciones,
el tiempo de los meses y de las constelaciones,
el tiempo del ordeñe y el tiempo de la siega,
y el del acoplamiento del hombre y la mujer
y el de los animales. Pies que suben y bajan.
Comiendo y bebiendo. Estiércol y muerte.

1, 2. Dos vistas de la Iglesia de East Coker, entre el verde. En este lugar se inspira el segundo de los Cuatro Cuartetos, *publicado en 1940, y junto con los otros, en 1943.*

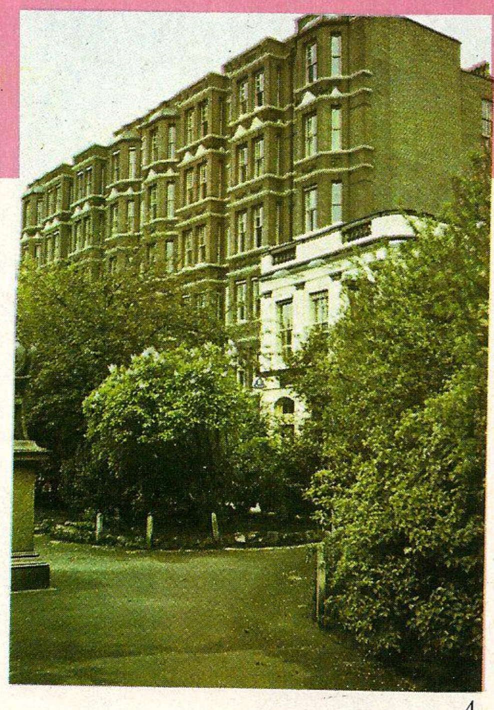


1

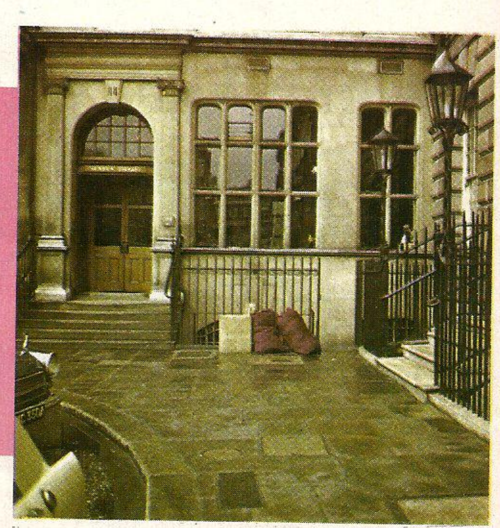
2



3



4

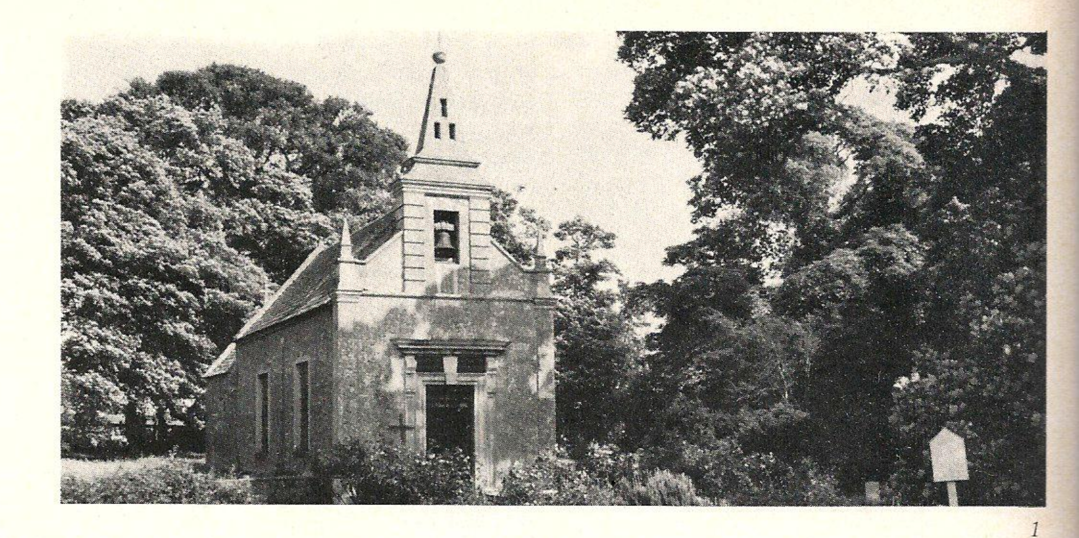


5

3. El Támesis, cerca de la casa de T. S. Eliot.

4. Carlyle Mansions; en el tercer piso vivía T. S. Eliot.

5. Entrada de la Biblioteca en St. James de la que T. S. Eliot era presidente.



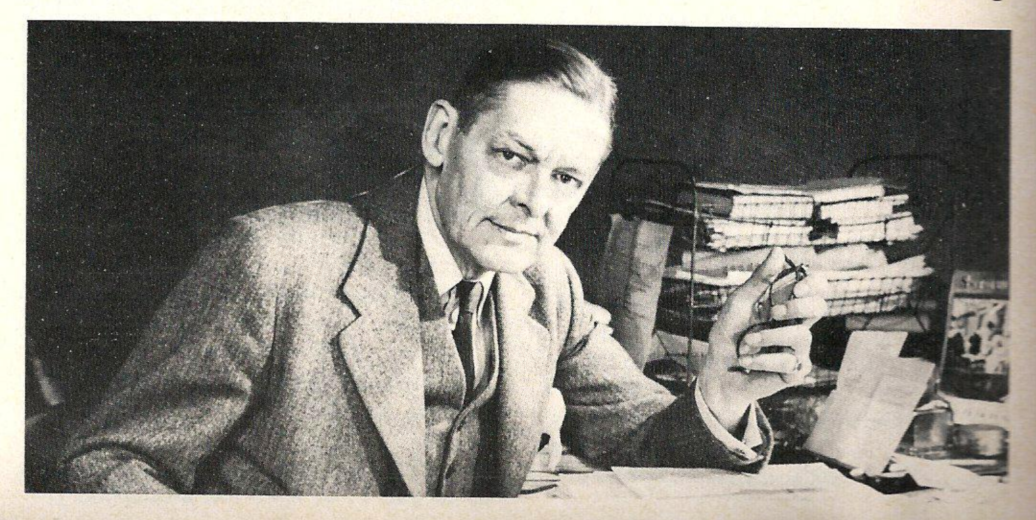
1

2

1. *Little Gidding.*

2. *Aguatinta de W. H. Payne: por las calles de Londres el hombre de paja, Guy Fawkes.*

3. *T. S. Eliot en su mesa de trabajo, en Faber & Faber.*



3

En éste que es uno de los pasajes más sugestivos de los *Cuatro Cuartetos*, Eliot cita directamente del libro de su antepasado Sir Thomas Elyot; *c)* a la aparición del alba la danza se disuelve como todas las cosas se disuelven, a la muerte, en absoluta unidad; *a)* la primavera se confunde con el otoño, el cosmos está trastornado; *b)* reflexión acerca de la poseía: "La poesía no importa" si no nos permite resolver el misterio del conocimiento, si nos deja

en un bosque sombrío,
en una zarza, al borde de un pantano,
donde es difícil hacer pie,
hostigados por monstruos, luces de fantasía,
con riesgo de hechizarnos.

No nos debemos dejar engañar por un concepto tradicional de la poesía, por un tipo de poesía que se aparta del compromiso, de un tipo de poesía que no tienda a plantear problemas y no intente resolverlos; *c)* llamado a la humildad, la humildad es la única sabiduría posible; como en *Miércoles de ceniza,* debemos aprender a interesarnos en las cosas y a no interesarnos, debemos confiarnos en Dios; III: *a)* vuelta al tema introducido en el tercer movimiento de *Burnt Norton:* la tiniebla lo devora todo, la muerte nivela todo y a todos; vuelve el símbolo del subterráneo; *b)* de la tiniebla de la muerte se pasa a la tiniebla de Dios, es necesario que nos confiemos a la tiniebla de Dios, *"Así lo oscuro será luz, y la quietud danza"; c)* conciliación de los contrarios con referencia a un fragmento de Heráclito: "Lo que es diferente está unido, y de la diferencia nace la armonía estupenda, y todas las cosas ocurren por contraste"; IV: *a)* una breve poesía sobre la Pasión, sobre el Viernes Santo, y una de las partes más oscuras y cargadas de referencias (y una de las menos logradas) de toda la obra; V: *a)* otra reflexión sobre la poesía: la poesía es inadecuada para la tarea que se nos ha planteado, no basta para salvar al hombre, es una tentativa continuada y un fracaso continuado, no obstante lo cual el deber del artista, como de cualquier hombre, es recomenzar desde el principio, porque es necesario buscar un orden, imponer una disciplina a las emociones; *b)* de estas consideraciones se vuelve al tema del tiempo y al de la humildad y del amor: el amor es perfecto si nos impulsa a olvidar al mundo.

The Dry Salvages

I: *a)* el elemento agua, tan importante en Eliot desde la cuarta sección de *La tierra asolada,* domina el cuarteto; el río es símbolo descubierto y perfecto del continuo fluir del tiempo, de la abolición del pasado y del futuro en un presente dinámico, y el mar es el símbolo del renacimiento y de la purificación:

Su ritmo estaba presente en la estancia del niño;
a la puerta del cercado de abril, en el ailanto frondoso;
en el olor de las uvas, sobre la mesa, en otoño;
y, ya anochecido, en el corro, con luz de gas, del invierno.
Está en nosotros el río, y el mar está en torno . . .

b) aquí el tiempo se detiene y el tiempo no tiene fin; en esta separación del mundo para una más profunda comunión con el mundo suena la campana de una boya y mide "un tiempo que no es el nuestro"; *a)* el destino de los pescadores, de los hombres, la fatiga de ellos tiene relación con una ganancia, mientras que el viaje debería ser desinteresado para poder dar una ganancia:

¿Cuándo terminarán de errar los pescadores
tras la cola del viento, donde acecha la niebla?
No podemos pensar un tiempo sin océano,
suponer un océano no cubierto de escombros,
concebir un futuro que no sea capaz
de carecer de rumbo, como lo fue el pasado.
Tenemos que pensarlos eternamente hablando,
drizando y achicando mientras el viento embiste
las mismas costas bajas que la erosión no cambia,
o cobrando su parte, o componiendo velas;
y no emprendiendo un viaje que sería impagable
por una sola pesca que no vale la pena.

b) sólo en el mensaje de la Anunciación hallaremos la posibilidad de la superación de la fatiga de vivir; *c)* dificultad de comprender el significado de iluminación repentina; *d)* otra vez el tema de la permanencia del pasado, de la inmovilidad y del movimiento; III: *a)* la vida es un viaje, un continuo fluir: la nave se aleja de la costa (es el nacimiento), se acerca a otra costa (es la muerte), pero queda una estela, rasgo de unión entre dos diversas esferas de existencia; *b)* el problema de la acción, de su justo fin: hay paz definitiva solo en la superación, solo la separación del objetivo de la acción (como antes la separación de la poesía por la poesía) puede dar un sentido a la acción:

Al caer el crepúsculo, en la antena y los cables
se oye una voz que dice (aunque no en el oído,
el susurrante caracol del tiempo,
ni tampoco en idioma conocido):
"Adelante, vosotros que creéis que viajáis;
no sois los que vieron el puerto alejarse, ni sois los que desembarcarán.
Aquí entre aquella costa y la siguiente
mientras el tiempo se retira,
considerad con ecuanimidad
el pasado y el porvenir.
En este instante que no es de acción ni inacción
podéis recibir esto:
'En cualquier esfera del ser
la conciencia del hombre puede concentrarse
en el momento de la muerte';
es la única acción
(todo momento es el momento de la muerte)
que fructificará en las vidas de otros:
no penséis en el fruto de la acción".

c) el tiempo de la muerte, que es un presente continuo, es también el tiempo de la verdadera vida, de la verdadera acción, del renacimiento; el concepto místico está subrayado por el encuentro de la doctrina occidental con la doctrina oriental. El mismo motivo ya se encontraba al fin de la tercera sección de *La tierra asolada* con la evocación del fuego de San Agustín y del fuego de Buda; IV: *a)* plegaria a la Virgen, una de las más bellas y simples líricas religiosas del Novecientos: la campana que sonaba al fin del primer movimiento se ha convertido en la campana del Angelus; V: *a)* el hombre se confía a la superstición, como en la primera sección de *La tierra asolada* y luego en *Sweeney Agonista; b)* el verdadero sentido de la vida y de la historia en la Encarnación, donde *"la imposible unión de las esferas / De la existencia real",* ya que *"La acción justa es también / Libertad de pasado y futuro".*

Little Gidding

I: *a)* primavera e invierno se funden en una sola estación, el tiempo está destruido, estamos en un lugar eterno, momento de unión del nunca y del siempre, de los vivos y de los muertos:

Si uno viniera por cualquier camino,
partiendo de cualquier lugar,
a cualquier hora, en cualquier estación,
siempre sería igual: tendría que dejar
la razón y el sentido.

b) definición del lugar, que es un lugar de plegarias: en Little Gidding, en 1626, Nicholas Ferrar fundó una comunidad religiosa; II: *a)* la muerte de los elementos, pero el agua y el fuego, símbolos de la purificación, "destruirán los fundamentos marchitos"; *b)* otra evocación del fuego, en términos infernales; durante un bombardeo de Londres el poeta, como Dante encuentra a Brunetto Latini, encuentra a un espectro que fue su maestro (se ha discutido si se debe entender Dante, Milton, Mallarmé, etcétera, pero la identificación no es importante); meditaciones sobre el arte, sobre la vejez; III: *a)* consideraciones sobre el pecado, sobre la historia que puede ser esclavitud y puede ser libertad; también



1



2

la historia como la poesía, no tiene importancia si no es fuente de conocimientos; se muere en la historia, pero en la eternidad de la historia lo que muere se une a lo que retorna; *b)* mediante la plegaria todas las cosas se tornan perfectas; IV: *a)* todos los temas retornan y se unen; el tiempo es superado en la aceptación y en la plegaria, principio y fin son la misma cosa, la poesía y la acción tienen su fin en la muerte, y nosotros comenzamos en la muerte; *b)* cita de una frase mística: "Con la fuerza de este Amor y la voz de este Llamado"; *c)* no debemos cesar de explorar, por más que sea fatigoso, y solo al fin de la búsqueda, en la muerte, cuando hayamos alcanzado el verdadero punto del cual partir, tendremos la salvación en la unión:

Todo se arreglará y
cualquier clase de cosa saldrá bien
cuando las lenguas de llama se incluyan
en el nudo de fuego coronado
y la rosa y el fuego sean uno.

Little Gidding reasume perfectamente el concepto que Eliot ha intentado precisar, repetidas veces, en los tres "cuartetos" anteriores (vivir en el mundo sin perder su parcial verdad, vivir en el mundo sin estar sofocados, "hacer que la verdad sea existencia pero sin degradarse a la existencia, hacer que el Logos se convierta en vida, pero sin caer en la vida"), y cierra con la renuncia, también con la renuncia a la poesía, el ciclo iniciado con el *Canto de amor de Prufrock.*

El poeta de nuestro tiempo

Aparte de los *Cuatro Cuartetos,* aparte de esta obra rigurosa y compleja, no podía existir, coherentemente, más que el silencio, y si bien Eliot escribió luego tres dramas *(Cocktail Party, El empleado de confianza* y *El viejo estadista)* y no cesó en su actividad crítica, esta obra debe ser considerada como su último mensaje. Un mensaje aislado y difícil, en muchos aspectos lejano de las respuestas que los hombres esperan en una época en la que los contrastes más trágicos no son tanto de orden espiritual cuanto de orden social (lo que no excluye, obviamente, una posición espiritual); y de esto, precisamente, a menudo se ha acusado al poeta, y a veces con razón, de no haber tomado posición, de haber buscado un orden exterior a la vida luego de haber indicado con precisión polémica y amarga cuál era la condición de la sociedad contemporánea, de haberse refugiado siempre en una especie de claustro teológico laico, de haber indicado soluciones aristocráticamente subjetivas, hasta el punto de arriesgar en convertirse a sí mismo en uno de aquellos hombres que viven "como si cada uno de ellos tuviera una sabiduría particular". Es un discurso que puede valer, sobre todo, para los *Cuatro Cuartetos* ya que, como se ha observado, los místicos hablan una len-

3

1, 2. La oficina de T. S. Eliot en Faber & Faber.

3. T. S. Eliot durante una conferencia en 1942.

Entrada a Faber & Faber.



1. T. S. Eliot en 1939, durante los ensayos para la representación de su drama La reunión de familia.



1

gua mucho más simple y cálida. Sin embargo Eliot, más allá de su rigorismo y más allá de su última obra (que en todo caso es coherente con sus premisas críticas y permanecerá como monumento en la historia de la literatura inglesa), ha cambiado con su presencia el curso de medio siglo de poesía, y ha sugerido soluciones formales, ha trazado un dibujo doloroso y perfecto de Europa en crisis. El suyo fue, en el caos, un intento de restauración, pero no necesariamente en el caos, un intento de restauración, pero no necesariamente en sentido reaccionario. El es, sin duda, uno de los artistas más representativos de un conflicto profundo y no resuelto de nuestro tiempo: el que existe entre la duda y el dogma, entre la acción y el ascetismo, entre el arte y la vida.

Notas

1 Completada en 1916, la tesis fue publicada en 1964 con el título *Conocimiento y experiencia en la filosofía de F. H. Bradley.*
2 Por el nombre de la poetisa Amy Lowell, quien según Pound había falseado el concepto de *Imaginismo.*
3 Por el nombre del poeta Edgard Lee Masters, famoso por la *Antología de Spoon River.*
4 Colección de poesías de Théophile Gautier (1811-1872) aparecida en 1852.
5 Poemá de Ezra Pound, publicado en 1920.
6 La poesía está precedida de dos citas, la primera de San Ignacio, la segunda de San Pablo *(Carta a los Colosesos).*
7 El primer verso citado fue tomado nuevamente por Eliot, con una variante, de una poesía inédita escrita entre 1910 y 1915, *La muerte de San Narciso,* que se conserva en la Colección de H. Monroe en la Universidad de Chicago.
8 Textos sacros hindúes de fecha incierta, pero presumiblemente anteriores en algunos siglos al nacimiento de Cristo.
9 El título se deriva de una colección de pequeños volúmenes, cada uno de los cuales contenía una poesía y un dibujo, puestos en venta por la editorial Faber & Faber, y no tiene ningún significado alusivo. Eliot publicó en esa colección *El viaje de los Magos, El canto de Simeón, Animula* y *Marina.*
10 El ensayo de Eliot sobre Dante es de 1929.
11 J. Taylor (1613-67), obispo de Dromore, conocido especialmente por una serie de sermones.
12 Según Eliot cada poeta, para expresar su emoción, debe hallar un "grupo de objetos, una situación, una cadena de episodios que serán la fórmula de aquella particular emoción, que él desea expresar, "tal que una vez que los hechos externos... se den, la emoción se evoque inmediatamente".
13 En el ensayo *¿Qué es un clásico?* Eliot afirmó que solo puede ser definido clásico aquel escritor que opera en una civilización cumplida, en la cual la lengua esté madura en la madurez del escritor y en relación directa con la madurez de la civilización en que vive el escritor.
14 Los cuatro poemas están precedidos por dos fragmentos de Heráclito: "Aún cuando la palabra sea común a todos, los hombres viven en su mayoría como si cada uno tuviera una sabiduría propia", y luego, "El camino que sube y el camino que desciende son la misma cosa".
15 Los orígenes de la familia del poeta son en realidad ingleses. Entre los antepasados es conocido Sir Thomas Elyot, autor de un volumen, *Libro llamado el Gobernador* (1531) donde se entiende a la danza como símbolo del matrimonio.
N. del T. La versión castellana de los *Cuatro Cuartetos* ha sido tomada de le edición de ed. Raigal, Bs. As.; *La Tierra asolada,* de Emecé, Bs. As.; *El Hipopótamo* se ha traducido del original; el resto de los poemas corresponden a la edición de Plaza y Janés, Barcelona.

Bibliografía

F. O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot,* Mifflin, Nueva York, 1935; M. Praz, *Machiavelli in Inghilterra,* Tumminelli, Roma, 1942; L. Berti, *Boccaporto Secondo,* Parenti, Florencia, 1944; E. Paci, *Esistenza ed immagine,* Taratola, Milán, 1947; H. Gardner, *The Art of T. S. Eliot,* Cresset, Londres, 1949; C. Bradbook, *T. S. Eliot,* 1950; G. Williamson, *A Reader's Guide to T. S. Eliot,* Noonday Press, Nueva York, 1953; G. Smith, *T. S. Eliot's Poetry and Plays,* Univ. of Chicago Press, Chicago, 1956.
Obras de Eliot en español:
Asesinato en la catedral, México, Unam; *Notas para la definición de la cultura,* Bs. As., Emecé; *Poesía y drama,* Bs. As., Emecé; *Sobre la poesía y los poetas,* Bs. As., Sur; *Su hombre de confianza,* Bs. As., Emecé; *El viejo estadista,* Bs. As., Emecé.

ENCICLOPEDIA DEL PENSAMIENTO ESENCIAL

¿Conoce a los autores de los estudios preliminares?

He aquí los antecedentes de algunos:

Agoglia, Rodolfo M. - Decano de la Facultad de Humanidades de La Plata. Director del Departamento de Filosofía.

Azcoaga, Juan E. - Ex-Profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Bs. Aires.

Ara, Guillermo. - Profesor de la Facultad de Filosofía de la Universidad Nac. de Bs. Aires.

Babini, José - Director del Instituto de Historia de las Ciencias. Presidente de la Unión Matemática. Ex Rector de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

Cappelletti, Angel J. - Profesor en la Universidad de Caracas. Ex profesor en las Universidades Nacionales del Litoral y de la República O. del Uruguay.

Frondizi, Risieri - Miembro de la Federación Internacional de Sociedades de Filosofía. Miembro de la Unión Internacional de Universidades. Profesor de Filosofía en la Universidad de California. Ex-Rector de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

Ghiano, Juan Carlos - Profesor de Literatura Argentina y Literatura Iberoamericana en la Universidad Nacional de La Plata.

Nassif, Ricardo - Profesor de Filosofía de la Educación y Director del Departamento de Ciencias de la Educación en la Universidad Nacional de La Plata.

Papp, Desiderio - Profesor en la Universidad de Santiago de Chile. Especialista en Historia de las Ciencias.

Portnoy, Leopoldo - Ex-Profesor en la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

Ravagnan, Luis M. - Ex-profesor de Psicología de las Universidades Nacionales de Buenos Aires y de La Plata.

Santaló, Luis A. - Profesor en la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

Schaffer, J. J. - Profesor en el Instituto de Tecnología de Pittsburgh. Ex-profesor de Mecánica General y Jefe de Departamento en la Universidad de la República, Montevideo.

Tálice, Rodolfo V. - Profesor de Biología y Director del Departamento de Biología General y Experimental en la Universidad de la República, Montevideo. Ex-Vicerrector de la misma Universidad

Vasallo, Angel - Profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Bs. Aires.

He aquí algunos de los muchísimos juicios formulados por la prensa de todo el país y del exterior:

"...El criterio de estas publicaciones es aproximar al gran público, a la cada vez mayor cantidad de lectores interesados en los temas de la cultura, el pensamiento de los autores de mayor importancia e influencia en la historia de nuestra civilización. Monografías compuestas con un estricto sentido de la economía didáctica y la justeza expositiva introducen a la lectura de los textos básicos de cada autor, generalmente explicados y ubicados en breves presentaciones". (EL LITORAL. Santa Fe)

"El Centro Editor de América Latina ha tenido la excelente idea de publicar esta "Enciclopedia del Pensamiento Esencial", donde personalidades tan variadas como Platón, Sartre, Locke, Decroly, Bolívar, Le Corbusier, Alberdi, Darío, etc., son presentadas en sendos volúmenes, desde un cuádruple punto de vista: 1. Biografía; 2. Ideas fundamentales; 3. Selección y traducción de textos claves; 4. Bibliografía selecta y actualizada sobre el tema en cuestión. En algunos volúmenes hay, además, un cuadro cronológico y comparativo. Mientras los puntos 1, 2 y 3 se ajustan a un programa de seria divulgación, y son de interés y de gran utilidad para el estudiante y para el lector no especializado, el 4 presta también un gran servicio a quien conoce ya el autor tratado pero no está al tanto de su más acertada y actualizada bibliografía". (LA GACETA. Tucumán)

"Como es habitual en la Enciclopedia del Pensamiento Esencial, se incluyen en la obra que comentamos una selección de textos, un cuadro cronológico y una sección bibliográfica. Tanto los textos como la bibliografía, además de ser útiles instrumentos de trabajo que permiten la rápida orientación del lector, denuncian el erudito manejo de la bibliografía". (REVISTA DE FILOSOFIA. Instituto de Filosofía de La Plata).

"...En un sintético estudio, con claros fines de divulgación, el doctor Portnoy señala las características de la obra económica de Vilfredo Pareto, cuya influencia se hizo sentir a comienzos del siglo en diversos campos de las disciplinas sociales. Comenta con precisión los aspectos positivos y negativos del liberalismo del autor del otrora famoso "Curso de economía política" y las circunstancias de época que signaron su ideario". (LA RAZON. Buenos Aires)

"En volúmenes tamaño "pocket book", el Centro Editor de América Latina está empeñado en formar lo que con justicia ha denominado la Enciclopedia del Pensamiento Esencial. Destacados escritores, especialistas en historia de las ciencias, están actualmente entregando sus trabajos, muchos de ellos altamente novedosos, al público lector corriente". (EL MERCURIO. Chile)

TODOS estos juicios y muchísimos más que no reproducimos por razones de espacio, dicen que ESTA ES UNA ENCICLOPEDIA IMPRESCINDIBLE para público en general interesado en un conocimiento más amplio de una figura destacada en la historia del hombre y de la naturaleza, como así para estudiantes y profesores.

ADQUIERALA para Ud.



ENVIE HOY MISMO
su giro o cheque de $ 68.- M$N 6.800.- a
CENTRO EDITOR DE AMERICA LATINA
Rincón 87 - Capital Federal
(sin gastos de envío)

Exterior: [illegible] dólares

ENCICLOPEDIA DEL PENSAMIENTO ESENCIAL

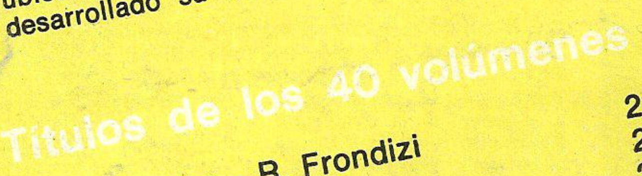
Las obras de los grandes pensadores

Una colección fundamental compuesta por **40** tomos con un total de 4800 páginas por SOLO $ 68.- M$N 6.800.-

Cada tomo contiene:

- un estudio general sobre la personalidad y el pensamiento del autor tratado, realizado por un estudioso del tema;
- una selección de fragmentos escogidos entre los más significativos de su obra;
- una bibliografía general de las obras del autor;
- una bibliografía actualizada con las obras más importantes publicadas sobre el autor;
- un cuadro cronológico que facilita su ubicación en el período en que ha desarrollado su obra.

Freud
Juan Dalma
MARCO
FREUD
Enciclopedia del pensamiento esencial
CENTRO EDITOR DE AMÉRICA LATINA



Títulos de los 40 volúmenes

1. **Descartes** - R. Frondizi
2. **Galileo** - J. Babini
3. **Keynes** - E. Silberstein
4. **Husserl** - J. Kogan
5. **V. Hugo** - G. Ara
6. **Merleau Ponty** - L. M. Ravagnan
7. **Poincaré** - J. Banfi
8. **Bergson** - A. Vasallo
9. **G. Marcel** - M. A. Presas
10. **A. Bello** - J. C. Ghiano
11. **Montesquieu** - A. Ciria
12. **Dilthey** - C. Fernández
13. **R. Darío** - J. C. Ghiano
14. **V. Pareto** - L. Portnoy
15. **Sartre** - G. Garmendia
16. **Hartmann** - R. Maliandi
17. **Platón** - R. M. Agoglia
18. **Lavoisier** - L. Halperín Donghi
19. **C. Bernard** - D. Papp
20. **J. F. Turner** - H. Clementi
21. **Marco Aurelio** - A. J. Capelletti
22. **Dewey** - R. Nassif
23. **Freud** - J. Dalma
24. **Rousseau** - H. Sanguinetti
25. **Voltaire** - M. Abadi
26. **Ihering** - A. Siperman
27. **Montessori** - E. Mariscal
28. **Ramón y Cajal** - W. Buño
29. **Laplace** - L. A. Santaló
30. **Marx** - E. Silberstein
31. **Schopenhauer** - A. Waisman
32. **Abelardo** - A. J. Cappelletti
33. **Pavlov** - J. E. Azcoaga
34. **Copérnico** - J. A. Coffa
35. **W. James** - L. M. Ravagnan
36. **Spranger** - R. Nassif
37. **Sorel** - A. Ciria
38. **Arquímedes** - J. J. Schäffer
39. **Mendel** - R. V. Talice
40. **Savigny** - M. A. Laquis

Precio de venta ARGENTINA: $ 1,50 M$N 150,— BOLIVIA: COLOMBIA: $ 7.- COSTA RICA: CHILE: REP. DOMINICANA: ECUADOR: EL SALVADOR: GUATEMALA: HONDURAS: MEXICO: $ 5 NICARAGUA: PARAGUAY: PERU: S/. 18 PUERTO RICO: URUGUAY: $ 90